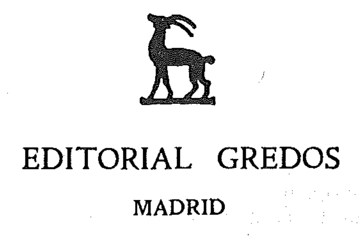
ESTEBAN PUJALS

HISTORIA DE LA LITERATURA INGLESA

GREDOS

ESTEBAN PUJALS

HISTORIA DE LA LITERATURA INGLESA



EDITORIAL GREDOS
MADRID

EDITORIAL GREDOS, S. A.

Sánchez Pacheco, 81, Madrid. España.





Depósito Legal: M. 27703-1984.

ISBN 84-249-0952-6.

Impreso en España. Printed in Spain.

Gráficas Cóndor, S. A., Sánchez Pacheco, 81, Madrid, 1984. — 5714.

INTRODUCCIÓN

La característica fundamental de la literatura consiste en la ampliación de los límites de la conciencia del hombre y en las posibilidades que le ofrece para penetrar en la vida con mayor comprensión y profundidad. De aquí el valor formativo que la cultura europea ha atribuido siempre al estudio de la literatura desde los días de la Antigüedad clásica.

La literatura inglesa está constituida por el acopio de pensamientos y sentimientos expresados por los británicos en verso, prosa, drama o novela, a lo largo de su historia, mediante la aplicación de cualidades imaginativas y ajustándose a criterios estéticos determinados. Su historia es larga y su producción extensa. Comienza en el siglo VIII con el poema *Beowulf*. Su conjunto constituye la literatura más vasta del mundo europeo o europeizado. Queda fuera de discusión, por otra parte, que es una de las más ricas y bellas entre las grandes literaturas de Occidente [1].

---

[1] Christopher Dawson, *The Making of Europe*, London, 1932. Idem, *Understanding Europe*, London, 1952 (Hay traducción española de Esteban Pujals, *Hacia la comprensión de Europa*, Madrid, Rialp, 1953). *The Cambridge History of English Literature* (15 vols.), ed. by A. W. Ward and A. R. Waller, Cambridge University Press, 1907-16. *The Oxford History of English Literature* (13 vols.), ed. by F. P. Wilson and Bonamy Dobrée, John Buxton and Norman Davies, Oxford University Press, 1946-? Ernest A. Baker, *The History of the English Novel* (11 vols.), New York, 1957. El último volumen es obra de Lionel Stevenson, 1967. *Introductions to English Literature* (5 vols.), ed. by Bonamy Dobrée, London, 1938-58. Albert Baugh, *A Literary History of England* (4 vols.), New York, 1948. Arthur Compton - Rickett, *A History of English Literature*, London, 1946. E. Legouis and L. Cazamian, *History of English Literature*, London, Dent, 1967. George Sampson and R. C. Churchill, *The Concise Cambridge History of English Literature*, Cambridge University Press, 1970. Herbert J. C. Grierson and J. C. Smith, *A Critical History of English Poetry*, London, 1947. James Reeves, *A Short History of English Poetry; 1340-1940*, London, 1961. Kenneth Hopkins, *English Poetry. A Short History*, London, 1962. S. Diana Neill, *A Short History of the English Novel*, New York, 1964. Allardyce Nicoll, *British Drama*, London, 1962. Gamini Salgado, *English Drama*, London, 1980. George Saintsbury, *A History of English Criticism*, Edinburgh, 1955. J. W. H. Atkins, *English Literary Criticism* (3 vols.), London, 1952-5. René Wellek, *The Rise of English Literary History*, The University of North Carolina Press, 1941. *A Concise Cambridge Bibliography of English Literature*, ed. by George Watson, Cambridge, 1965. *The New Cambridge Bibliography of English Literature* (5 vols.), ed. by George Watson and I. R. Willison, Cambridge, 1974-7. W. R. Sorley, *A History of English Philosophy*, Cambridge University Press, 1951.

La civilización occidental nace en la cuenca del Mediterráneo. Grecia descubre la ciencia, estructura el pensamiento y lleva a un alto grado de excelencia la literatura y las artes. Roma hereda la cultura helénica, y, con sus leyes, su capacidad administrativa y militar y su impulso constructor, unifica un vasto sector de Europa. El cristianismo proporciona el eje espiritual que organiza la vida religiosa y moral de nuestro continente. Pero se añade a éstos un cuarto elemento: el impulso racial de los pueblos del Norte, de los hombres que habitan más allá de las fronteras del Imperio romano, sujetos a otras leyes, religión y formas de vida. Estos pueblos nos interesan de un modo especial, ya que de ellos emerge racialmente la comunidad cuya literatura va a ser objeto de nuestro estudio. Ahora bien, la literatura inglesa, distinta de la raza que la ha producido, pertenece al Norte sólo hasta cierto punto; en realidad es mucho más meridional que nórdica; aunque, por su lengua originaria y no pocos elementos de su tradición cultural, cabe decir que es el resultado de la amalgama entre el mundo germánico y la civilización mediterránea.

Europa es una unidad cultural; Inglaterra, históricamente, una de sus regiones; y la literatura inglesa debe considerarse como una rama, todo lo individual y floreciente que se quiera, de la literatura europea. En consecuencia, difícilmente se comprendería desgajada del conjunto europeo y desconectada de sus contactos clásicos y bíblicos y de sus relaciones con las grandes literaturas de Europa. Por otra parte, se debe recordar que de ella derivan la literatura norteamericana, canadiense, australiana y la de los demás países que constituyeron el Imperio británico. Las influencias o las relaciones con una u otra literatura nacional europea ocurren según los períodos y dependen de la vitalidad y de la fuerza proyectora de la literatura correspondiente. Francia influye sobre Inglaterra en el Medioevo y en el Neoclasicismo; Italia, en el Renacimiento; España, en los siglos XVI y XVII; Alemania, con la filosofía idealista del Romanticismo. Conviene tener presente que Inglaterra, a su vez, influye en muchos momentos con gran vigor en las literaturas modernas europeas y en las del mundo de habla inglesa: la presencia constante de Shakespeare, la novela sentimental epistolar del siglo XVIII, el despertar del Romanticismo inglés y sus repercusiones europeas, la fuerza de Walter Scott y Byron en el mundo romántico, la difusión universal de Dickens y la novelística victoriana y de principios del siglo XX, son hechos que no se pueden olvidar. La literatura inglesa constituye, por tanto, una voz importante en el concierto de la literatura europea y occidental, y no hay movimiento literario europeo cuyas ondas no la alcancen o sobre el cual no influya, según la ocasión o las circunstancias.

Hay que admitir que la literatura inglesa carece de la regular continuidad de la francesa, de la brillantez del gran momento de la italiana, de la densidad de pensamiento de la alemana, y del torrente de inspiración mística de la española; pero es evidente que ha producido un teatro con el cual sólo rivaliza el español; es creadora del ensayo periodístico formativo y civilizador y de la novela realista moderna, y no hay literatura que

la iguale por la cantidad y calidad de su poesía [2]. La frase de Matthew Arnold es objetivamente válida: Inglaterra se ha distinguido por muchos conceptos; no obstante, la cima máxima de excelencia la ha alcanzado con su arrebatadora poesía [3]. Es cierto: desde *Beowulf* hasta Dylan Thomas, la refulgente estela de la poesía inglesa se destaca fascinante y cegadora casi sin interrupción.

---

[2] La traducción de los títulos de obras y de los fragmentos en verso y prosa que contiene esta *Historia de la literatura inglesa,* salvo dos o tres excepciones que se indican, está hecha por el autor. Las fechas que aparecen dentro de los paréntesis, a continuación de la traducción de los títulos originales, son las de edición.

[3] Matthew Arnold, «Wordsworth», en *Essays in Criticism,* London, Dent, 1964.

CAPÍTULO PRIMERO

LITERATURA INGLESA ANTIGUA

El período literario que denominamos inglés antiguo es muy extenso. Comienza en el siglo V, y no termina en 1066 con la entrada de Guillermo el Normando en Inglaterra, sino que llega hasta mediados del siglo XII, como demuestra la *Crónica* de Peterborough. Las legiones romanas salieron de Inglaterra el año 410, dejando la región y la población británicas a merced de los invasores nórdicos del otro lado del canal. Los anglos, los sajones y los jutos, que habían llegado a Inglaterra como mercenarios para defender a los británicos contra los pictos y los escotos, se asentaron en el país hacia el año 470. Con el tiempo, estos grupos anglosajones ocuparon prácticamente toda Inglaterra y parte de Escocia hasta el Firth of Forth. Entonces se realiza la cristianización de estos pueblos, que se inicia en Kent por influjo de Roma (597), y en el norte de Northumbria por obra de los grandes monasterios, la mística de los misioneros irlandeses y el impulso diocesano de la Santa Sede. El país sufre incursiones sucesivas de los daneses en el siglo IX, contra las cuales se alzará Alfredo el Grande (871-901) como rey de Wessex; se establece la ley danesa en su suelo, e incluso sube al trono Canuto el Danés (1016-35). La dominación normanda pone fin a las invasiones, y comienza la amalgama de los pueblos invasores y de los británicos, y la configuración del inglés medio y de su literatura.

A partir de aquí, se suceden las dinastías normanda, plantagenet y lancaster, con constantes luchas por el poder entre el rey, los nobles, la clerecía y el pueblo, y no pocas guerras internas y en el extranjero son una prueba dura y constante para el país. En este período aparecen las órdenes religiosas, florece el espíritu caballeresco y de aventura, con el ensalzamiento del amor romántico, el sentimiento de ayuda a los necesitados, y la exaltación del espíritu religioso, que se manifiesta incluso en forma bélica en las Cruzadas. En los años que van de mediados del siglo XIV hasta bien entrado el XV, la Peste Negra hace estragos en Inglaterra, y la pobreza desencadena el levantamiento de los campesinos; emerge o se agudiza el espíritu inquisitivo y crítico hacia el poder secular y la Iglesia —ambientes que se recogen en las obras de Langland y de Chaucer—, y la Guerra de

los Cien Años contra Francia y la Guerra civil de las Dos Rosas son una sangría incesante para la nación. Con todo la literatura sigue su camino, influida por los acontecimientos e influyendo, a su vez, en la vida y la cultura de los que tenían acceso a ella. El fenómeno literario más importante en esta época es que, si la poesía y la prosa inglesas existen desde el siglo VIII con el poema de *Beowulf* y los escritos de Beda, en los períodos anglosajón y normando no se encuentran aún los géneros novelesco y dramático propiamente dichos [1].

1. LA POESÍA INGLESA Y SUS ORÍGENES ANGLOSAJÓN Y NORMANDO

En los albores de la historia literaria inglesa existe una poesía generalmente anónima, escrita en anglosajón, cuyo valor estético es mayor que el que generalmente se le ha venido atribuyendo. Esta poesía revela unas características humanas de tesón y persistencia, y, a través de la fe o en su ignorancia de formas superiores de vida cultural y espiritual, destaca en ella la virtud de la perseverancia y la valentía de enfrentarse en lucha tenaz contra una vida dura.

Con el colapso del Imperio romano, Inglaterra deja de ser una provincia romanizada, y, desprovista de las tropas y la administración imperiales, queda a merced de los pueblos del Norte —jutos, anglos y sajones—, que se establecieron en ella a mediados del siglo V, llevando allí su lengua y sus costumbres. El año 597, el Papa Gregorio el Grande envía al monje Agustín a Kent para que predique el evangelio a los ingleses del Sur, al tiempo que los monjes irlandeses pasaban a fundar el monasterio del noreste, Jarrow y Wearmouth, en Northumbria. Éstos son los hechos más importantes de la historia inglesa antes de la conquista normanda. Literariamente, la mayor parte de la poesía primitiva inglesa está vinculada a esos dos acontecimientos: la creación literaria se manifiesta en poemas, narraciones o efusiones líricas que se refieren a la vida germánica continental, traídas a Inglaterra por las tribus invasoras, o en forma de poemas religiosos, que adoptan de una manera explícita una temática cristiana.

---

[1] G. M. Trevelyan, *Illustrated History of England*, London, 1956. Idem, *English Social History*, London, 1946. J. R. Green, *A Short History of the English People* (2 vols.), London, 1964. Ver Dorothy Whitelock, Doris Mary Stanton y A. R. Myens en los vols. 2, 3 y 4 (época medieval) de *The Pelican History of England* (9 vols.), ed. by J. E. Morpurgo, Penguin Books, 1963-76. T. K. Derry, C. H. C. Blount, T. L. Jarmon, *Great Britain* (Its history from the earliest times to the present day), Oxford University Press, 1962. Arthur Bryant, *The Story of England* (Makers of the Realm), London, 1954. C. L. Wrenn, *A Study of Old English Literature*, London, 1967. *The Cambridge History of English Literature*, vol. I: *From the Beginnings to the Cycles of Romance*, ed. by A. W. Ward and A. R. Waller, Cambridge, 1949. Idem, vol. II: *The End of the Middle Ages*, Cambridge, 1949. H. S. Bennett, *Chaucer and the Fifteenth Century*, Oxford, 1958. E. K. Chambers, *English Literature at the Close of the Middle Ages*, Oxford, 1957. Ernest A. Baker, *The History of the English Novel*, vol. I *(The Age of Romance: From the Beginnings to the Renaissance)*, New York, 1957. J. B. Trapp, *Medieval English Literature*, Oxford University Press, 1973.

LOS MANUSCRITOS ANGLOSAJONES Y SUS CONTENIDOS

Casi todo lo que se conserva de la poesía anglosajona, sea de asunto secular o cristiano, procede de cuatro manuscritos: el del Museo Británico, que contiene el *Beowulf* y *Judith;* el libro de Exeter, que agrupa dieciocho títulos, entre los cuales figuran *Christ, Deor (La lamentación de Deor), The Wanderer (El vagabundo), The Seafarer (El marino), The Wife's Lament (La lamentación de la esposa), The Husband's Message (El mensaje del marido), The Ruin (La ruina)* y cuarenta y seis acertijos poéticos; el manuscrito que se halla en la Biblioteca Bodleiana de Oxford, que comprende el *Genesis,* el *Exodus, Daniel,* y *Christ and Satan;* y el libro de Vercelli —cerca de Milán—, que incluye los poemas *Andreas (Andrés), The Fates of the Apostles, The Soul's Address to the Body (Discurso del alma al cuerpo), The Dream of the Rood (El sueño de la cruz)* y *Elene.* No todas estas composiciones alcanzan la misma calidad estética; pero entre ellas las hay de gran originalidad, inspiración y belleza. Para mayor claridad, conviene dividir este material poético en composiciones de temática secular y cristiana propiamente dicha, pues en el fondo todo él contiene en su mayor parte elementos cristianos implícitos o declarados [2].

"Beowulf". La obra poética más importante de tema secular en anglosajón es *Beowulf,* leyenda escandinava con ciertos elementos históricos, llevada a Inglaterra por los anglosajones y elaborada en forma de poema épico en inglés antiguo a fines del siglo VII o durante el VIII. Está escrita según el procedimiento aliterativo característico de la poesía anglosajona, y consta de 3.182 versos. Su argumento lo constituyen las hazañas de Beowulf, príncipe escandinavo, sobrino de Hygelac, rey de los geatas —que habitaban al Sur de los lagos de Suecia—, y el viaje que realiza con algunos compañeros de armas, para prestar ayuda a Hrothgar, rey de los daneses, contra un monstruo marino que solía penetrar en el recinto regio y secuestrar a algunos de los nobles cuando el rey y los suyos estaban disfrutando de la noche nórdica. La llegada de Beowulf y sus catorce guerreros es recibida con regocijo, y, en la primera ocasión, el héroe triunfa sobre el monstruo, y a continuación vence a la madre de éste, más brava aún que su hijo, en un combate submarino de varios días. Beowulf recibe del rey danés el premio de sus victorias, y regresa a Suecia. Después de la muerte en campaña de su tío Hygelac y del hijo de éste, Beowulf es proclamado rey de los geatas, a los que gobierna sabiamente durante cincuenta años. Pero en su ancianidad ocurre que un dragón, guardián de un tesoro, descubre que le han robado una copa o jarrón precioso y sale de su guarida devastando el país de los geatas. Beowulf va a su encuentro, a pesar de su avanzada edad, con un puñado de guerreros; pero huyen casi todos al

[2] Charles W. Kennedy, *The Earliest English Poetry,* Oxford University Press, 1943. George K. Anderson, *The Literature of the Anglo-Saxons,* Princeton University Press, 1966. Stanley B. Greenfield, *A Critical History of Old English Literature,* University of London Press, 1966. C. L. Wrenn, *A Study of Old English Literature,* London, 1967.

ver el espantoso animal. Sólo un compañero, Wiglaf, permanece junto al rey, y entre ambos consiguen dar muerte al dragón. Pero Beowulf ha quedado mortalmente herido, y perece contemplando el tesoro. Se le levanta un monumento en un promontorio junto al mar, y mientras se consume la pira, doce caballeros cabalgan alrededor de ella lamentándose por su rey y cantando sus hazañas.

El *Beowulf* contiene escenas de gran belleza, y muestra excepcionales posibilidades expresivas e interpretativas del mar, de la lucha, del valor militar y de las cualidades que adornan al guerrero. La salida de Beowulf y sus hombres del país de los geatas, la descripción del navío, su viaje de un día y medio rumbo a Dinamarca, y la vista de los acantilados de la costa danesa, están retratados con la mayor precisión. La silueta del jinete danés que, desde su puesto de vigilancia en un ribazo, percibe el bajel escandinavo que se va acercando, destaca asimismo con perfección pictórica. Constituyen momentos inolvidables: la escena de la recepción de Beowulf en el gran «hall» del rey danés y la fugaz presencia de la reina, que ofrece la copa al héroe y le desea suerte en sus hazañas; el fragmento en que el agradecido rey Hrothgar despide a Beowulf victorioso y le aconseja sabiamente que no se deje llevar del orgullo, ya que la vida del hombre no es fácil y a veces le trae dificultades invencibles; las meditativas palabras del héroe herido, cuando se le acerca la muerte, y el soberbio cuadro final de las honras fúnebres de Beowulf, en el que jinetes escogidos se lamentan y celebran cantando las virtudes de su rey, mientras cabalgan alrededor de la pira hasta que el fuego consume el cuerpo —«la casa de la vida»— del héroe, las riquezas junto a él depositadas, los escudos de guerra que lo circundan y rugiendo ennegrece el cielo con el humo.

El poema de Beowulf se puede considerar como una alegoría de la vida, y una lucha del hombre contra la adversidad. Los monstruos marinos, de la estirpe de Caín, personifican el mal. La humanidad primordial lo simbolizaba en el monstruo, por el que se sentía oprimida, y, en consecuencia, necesitaba al héroe, el hombre magnificado, único ser capaz de enfrentarse con él y vencerlo. En el *Beowulf*, poema vikingo, los monstruos enemigos del hombre vienen del mar, el mar sobre «cuya piel» vivían los escandinavos. Beowulf es el héroe que ya en su juventud tiene que enfrentarse con los monstruos marinos en descomunal y fantástica lucha, y en su ancianidad se verá obligado a empuñar la espada para defender su reino del fabuloso dragón, aniquilarlo y arrancarle las riquezas. *Beowulf* es un gran poema, el primero de Europa escrito en lengua vernácula; nos presenta un cuadro de la sociedad nórdica, vikinga y germánica, con sus costumbres guerreras y su modo de ser. No aparece en él la mujer sino en breves momentos, como espectadora y partícipe de las victorias del varón o como elemento decorativo y agasajador, que prepara los festines varoniles. El poema tiene momentos de gran belleza descriptiva, hermosas metáforas de lucha, de barcos y de mar, y posee una dignidad comparable a la de los grandes poemas clásicos [3].

---

3 Edward B. Irving, *A Reading of "Beowulf"*, Yale University Press, 1968. *Beowulf*, Traducción en prosa al inglés moderno, en *Anglo-Saxon Poetry*. Selected and trans. by R. K. Gor-

Otros poemas seculares líricos y elegíacos. Si ninguno de los fragmentos de poemas épicos existentes puede compararse con el *Beowulf*, por ser ésta una obra acabada importante, sí merecen en cambio tenerse en cuenta las composiciones líricas y elegiacas de poca extensión, como *Deor* y *The Wanderer*, en las que un trovador y un favorito se lamentan de haber perdido respectivamente el favor y el amparo de sus señores; *The Seafarer*, que revela la fascinante atracción del mar para el hombre, y los sufrimientos y riesgos de la vida marinera; y, sobre todo, los poemas líricos *The Wife's Lament* y *The Husband's Message*, que posiblemente son dos poemas conjugados, en el primero de los cuales la amada se queja de las crueldades a que se ve sometida durante el destierro de su amado, y en el segundo el marido, después de haber triunfado en el destierro, llama a su mujer para que se reúna con él en cuanto se oiga el primer canto del cuclillo. Este último poema está escrito según un procedimiento originalísimo: la carta, consistente en una tablilla de madera, explica su propia historia en primera persona, llevando así el mensaje del amante a la amada. El poemita *The Ruin* es quizás una evocación de la en otro tiempo magnífica ciudad romana de Bath. Todas las composiciones citadas son muy valiosas, y algunas están penetradas de singular encanto [4].

POEMAS DE TEMÁTICA CRISTIANA

El ciclo de Caedmon. Los poemas anglosajones de tema cristiano son también de mérito desigual, y se agrupan en varias secciones. Los poemas sobre el *Genesis*, el *Exodus, Christ and Satan* suelen llamarse cadmonianos por ajustarse en parte a los temas que, según Beda relata en su *Historia* [5], el lego Caedmon, del monasterio de Whitby, poetizó por inspiración sobrenatural. Son poemas narrativos, de estructura y estilo rudimentarios, cuyos títulos indican su contenido, y se escribieron probablemente a principios del siglo VIII. El *Genesis* caedmoniano es una combinación de dos poemas, llamados A y B. En ellos se narra la creación del mundo, la caída de los ángeles rebeldes y la tentación del hombre, la expulsión del Paraíso terrenal, el episodio de Noé y el Diluvio, y alcanza hasta Abraham y el sacrificio de Isaac, en un conjunto de 2.936 versos. En el episodio de la tentación del hombre, el Ángel Tentador enviado por Satán, transformado en serpiente, se propone tentar primero a Adán, pero éste lo rechaza rotundamente. Después se dirige a Eva, y se le presenta como un deslumbrante mensajero, el Ángel Bueno de Dios, ante el que Eva sucumbe fascinada por los mismos argumentos con que el Ángel no había podido convencer a Adán [6].

---

don, London, 1954. *Beowulf.* A verse translation into modern English by Edwin Morgan, Aldington, Kent, 1952. *Beowulf.* A verse translation by Michael Alexander, Penguin Books, 1976. Hay traducción española de Antonio Bravo, *Beowulf* (Estudio y traducción) Universidad de Oviedo, 1981.

[4] *Anglo-Saxon Poetry.* Selected and translated by R. K. Gordon, London, 1954.

[5] *A History of the English Church and People,* libro IV, capítulo 24, Penguin Books, 1956.

[6] Los fragmentos que se refieren a la caída de los ángeles perversos y a la tentación del hombre, en el *Genesis B,* son posiblemente fuentes de estos mismos episodios del *Paradise Lost* de Milton.

El ciclo de Cynewulf. El ciclo de Cynewulf presenta un aspecto mucho más lírico, tanto en el tono como en las descripciones de la naturaleza. El propio Cynewulf firma los poemas sobre la Ascensión y *The Fates of the Apostles*, y los de *Juliana* y *Elene*, demostrando en ellos verdadera imaginación poética. *The Ascension* se basa en el material sagrado —histórico y teológico— que todo clérigo debe conocer. Pero, en este caso, la fuente principal la proporciona una homilía en latín, sobre el tema, escrita por Gregorio el Grande. Esta homilía ofrece a Cynewulf el eje estructural, en torno al cual, mediante una profusa elaboración del pensamiento poético, va creando la sustancia artística del poema, que se desarrolla entre los versos 440-866 de *Christ*. El tema se centra en la tremenda sensación de desolación que sienten los Apóstoles ante la inevitable despedida —el vacío del que nos habla fray Luis de León en su poema—, a pesar de que Cristo les dice que sean fuertes, que él no los abandonará jamás. Después se describen la aparición del ángel, que los anima y ayuda a clarificar su visión con palabras de alegría y aliento; el descenso de los ángeles blancos y radiantes, que vienen a recibir a Cristo, y la maravillosa entrada en los cielos, para estar junto a Dios Padre y constituir la Santísima Trinidad. El nombre de Cynewulf aparece hacia el fin del poema, intercalado en el texto, con las letras que forman su nombre esparcidas entre los versos. El poema termina con una sugestiva alusión al mar, como metáfora de la vida, y al espíritu del Hijo de Dios, que, como hábil timonel, lleva al hombre al puerto de la salvación. Dejando de lado su intención manifiestamente doctrinal y teológica, esta descripción del mar, con el sentimiento y conocimiento íntimos del océano, que se huele y nos envuelve, puede compararse perfectamente con las pinturas marinas contenidas en los poemas seculares de este período anglosajón. *Elene* (1.321 versos) es la obra maestra de Cynewulf, probablemente la última de las firmadas, y un poema muy notable. Aquí no se trata sólo de dar forma poética a un material y a unas ideas religiosas, sino de adaptar el material religioso a las exigencias de una tradición literaria concreta, de carácter épico-narrativo. Al comienzo del poema tenemos el retrato del Emperador (Constantino) y la descripción de los ejércitos de los hunos y los francos, preparados para entablar batalla contra los romanos en las riberas del Danubio. Precede a la descripción del combate la visión nocturna del Emperador, en la que se le aparece la cruz y le asegura que con este signo vencerá. Tanto la visión sobrenatural como el realismo de la batalla tienen verdadera efectividad. Después Cynewulf narra en un estilo lleno de vida y de color, y en forma sencilla y dramática, las dificultades con que tropieza Santa Elena en la búsqueda de la Cruz, y el encuentro, por fin, de la misma, por traición —esta vez beneficiosa— de otro Judas. La Cruz permanecía enterrada en el monte Calvario, y se confirma su autenticidad con la resurrección de un muerto. También se descubren los clavos por una llama milagrosa. En el fragmento final, Cynewulf nos ofrece una imagen de sí mismo, antes de firmar a su manera oculta usual: esta imagen es la de un hombre cansado tras largo caminar, abrumado por los trabajos de la vida, a quien Dios ha descubierto

el misterio de la Cruz, y él se apresura, tras larga lectura, a darle forma de poema para que sirva de símbolo a los demás.

"The Dream of the Rood". A la misma escuela pertenecen los poemas sobre el nacimiento de Jesús, sobre Cristo en el Juicio Final[7], y *The Dream of the Rood,* escritos en la segunda mitad del siglo VIII. El más relevante es indudablemente el último. Ejecutado según la misma técnica de *The Husband's Message,* es la Cruz misma la que narra su propia historia, revelándose de un modo intenso y emotivo el proceso de transformación del árbol en instrumento de suplicio, y confesándonos el esfuerzo que tuvo que hacer para cumplir su misión y no doblarse al peso y al contacto del cuerpo del Redentor. Vienen después las escenas del descendimiento y del sepulcro, y la penetrante descripción de la Cruz irguiéndose solitaria en la cima del Calvario, cuando, dispersada la multitud, sólo unas pocas figuras se perfilan, dolidas y llorosas, a su alrededor. Es una obra muy emotiva y de no poca maestría técnica. Por su inspiración, profundidad de visión, originalidad e intensidad realista, es una joya de la poesía cristiana del período anglosajón. *The Dream of the Rood* tiene 156 versos.

Otras composiciones religiosas e históricas. Otros poemas de asunto cristiano son: *Andreas* y *Judith,* de carácter épico, en los que se da intención religiosa a un material parecido al de los poemas seculares; *The Phoenix, The Panther,* etc., que constituyen alegorías cristianas de mayor o menor extensión y valor artístico[8], y los breves poemas religiosos, *The Soul's Address to the Body,* en el que el alma increpa al cuerpo pecador, pero después acude feliz en su busca el día del fin del mundo, y *Doomsday (El juicio final),* admirable composición sobre este asunto, que acaso sea una amplificación de *De die judicii,* atribuido a Beda o a Alcuino[9].

Conviene tener también en cuenta dos poemas sobre batallas históricas, ligeramente posteriores a los de los grupos mencionados. *The Battle of Brunanburh* (c. 950) es una entusiasta glorificación de la victoria que el rey Athelstan (894-940) obtuvo en la batalla de Brunanburh (937) contra Constantino, rey de Escocia, y sus aliados galeses y noruegos[10]. *The Battle of Maldon* (c. 1000), considerado como uno de los poemas más afortunados escritos en inglés antiguo, es una dramática descripción de la batalla de Maldon, en la costa de Essex, librada el año 991, en la que los sajones del Este mostraron gran heroísmo en su enfrentamiento contra los vikin-

---

7 El conjunto poemático *Christ* consta de tres poemas: *Nacimiento, Ascensión* y *Juicio Final.* Sólo el segundo está firmado por Cynewulf. El conjunto de los tres consta de 1.700 versos. *The Ascension* comprende los versos 440-866.

8 Es de resaltar, por ejemplo, la belleza y la calidad alegórica de *The Phoenix,* cuyo argumento simboliza la expulsión del hombre del Paraíso Terrenal y la resurrección absoluta el Día del Juicio Universal. Ver C. W. Kennedy, *The Earliest English Poetry,* Oxford University Press, 1943, págs. 290-300.

9 *Early English Christian Poetry.* Translated into alliterative verse by Charles W. Kennedy, London, 1952.

10 Se desconoce el lugar de Brunanburh. Acaso estuviera junto a Solway Firth, en el límite oeste de Inglaterra y Escocia.

gos, por los que fueron derrotados. Las palabras del guerrero Byrthwold responden a la más noble tradición bélica anglosajona:

Thought shall be the harder, heart the keener,
Courage the greater, as our might lessens[11].

(El pensamiento debe ser más duro, el corazón más audaz,
Superior el valor, cuando disminuye nuestra fuerza.)

LA POESÍA INGLESA DESPUÉS DE LA INVASIÓN NORMANDA

La conquista normanda (a. 1066) supone para Inglaterra mucho más que una alteración de la clase rectora, un sistema superior de construcción y comunicaciones, y el establecimiento de una organización feudal. Cuando, al frente del ejército de Guillermo el Conquistador —según refiere Wace [12]—, el juglar Taillefer cabalga hacia Hastings [13], blandiendo la espada y entonando los versos de la *Canción de Roldán* y del *Poema de Roncesvalles,* inicia la entrada en Inglaterra de las formas literarias romances y la penetración de una oleada cultural de signo mediterráneo.

El "Poema morale" y "The Owl and the Nightingale". Es preciso reconocer, no obstante, que la poesía inglesa antigua se iba extinguiendo ya antes de la llegada de los normandos, y que después del poema *The Battle of Maldon,* sobre la batalla del mismo nombre, escrito a fines del siglo X o a principios del XI, la poesía anglosajona casi desaparece. Cuando la poesía vuelva a asomar, unos dos siglos más tarde, ya no será anglosajona, sino inglesa medieval primitiva, y manifestará en su forma y estilo aspectos de la poesía continental, sobre todo de las canciones de gesta del norte de Francia y de la lírica cortesana del foco trovadoresco provenzal. Hay un período en que se utilizan tres idiomas en Inglaterra: el anglosajón, el latín y el francés; pero, hacia fines del siglo XII, el inglés empieza a abrirse paso, sobre todo en la poesía, y en los reinados de Enrique II y Enrique III surgen dos poemas importantes escritos en inglés. Son el *Poema morale* (anterior al siglo XIII) y *The Owl and the Nightingale (El búho y el ruiseñor,* de mediados del siglo XIII). El primero es el poema religioso más antiguo de este período, y consiste en una grave exhortación a los hombres a que abandonen los caminos mundanos y busquen la vía de devoción y salvación. Es una disquisición de 400 versos sobre la brevedad de la vida, la dificultad de adquirir el don de la sabiduría a pesar de los años, y una evocación del juicio final con las visiones del cielo y del infierno. Ofrece especial interés por su estructura métrica, de pareados alejandrinos. El segundo, de unos 2.000 versos, pareados octosílabos, es, según W. P. Ker, la composición «más milagrosa» —en el sentido de inesperada—

---

[11] *Anglo-Saxon Poetry.* Selected and translated by R. K. Gordon, London, 1954.

[12] Wace of Jersey murió después de 1171. Es autor de la *Geste des Bretons* (c. 1154).

[13] La llamada Batalla de Hastings no tuvo lugar en la costa, sino en Senlac, cerca del pueblo llamado Battle (Sussex).

de todas las escritas en inglés medieval [14]. Aun reconociendo la hipérbole del sabio historiador y crítico medievalista, hay que aceptarlo como un gran poema cómico, ingenioso debate en que el sesudo búho y el alegre ruiseñor discuten sobre cuál de los dos aporta más beneficios a la humanidad. Probablemente el ave nocturna y el pájaro cantor simbolizan la vida meditativa y la placentera, o quizá mejor, la poesía religiosa y la amorosa. Es una obra fresca y alegre, que refleja el sentimiento de la naturaleza y su encanto en las épocas estival e invernal. Se atribuye a John o a Nicholas of Guildford, que vivían en los años 1225 y 1250 respectivamente.

Layamon: "Brut". Alrededor del 1200 encontramos a un poeta de nombre conocido que escribe un importante poema narrativo en inglés medieval: Layamon, autor de *Brut*, adaptación al inglés del *Brut d'Angleterre* (c. 1154) de Wace. Layamon no es un simple traductor, y, en su transposición al inglés del material arturiano utilizado por Wace, demuestra gran agilidad para servirse de lo maravilloso, posee mayor dominio del elemento épico que éste, y muestra un entusiasmo casi anglosajón por las aventuras bélicas. Su tema esencial consiste en sostener que los británicos eran los verdaderos herederos del suelo inglés (Britania), y no los sajones, que debían ser considerados como bárbaros extranjeros. Sus héroes, por tanto, serán Bruto, descendiente de Eneas, y el rey Artur. Layamon, al redactar este extensísimo poema (unos 32.000 versos), olvidaba que en su tiempo no sólo los británicos y los sajones se habían fundido, sino que incluso los normandos estaban ya aclimatados racial y culturalmente a Inglaterra, después de haber transformado a su vez diversos aspectos de la misma.

POEMAS CABALLERESCOS DE TEMA ARTURIANO Y POEMAS DE AMBIENTE CÉLTICO O SAJÓN

Es imprescindible aquí citar los poemas caballerescos, de amor y de aventura, derivados del continente o de procedencia o ambientación más o menos autóctona; *a)* la llamada materia romana, que contiene los ciclos de poemas clásicos, troyano y bizantino; *b)* la materia francesa, con el ciclo carolingio; *c)* la materia de Bretaña, que comprende el ciclo arturiano [15];

[14] Ver W. P. Ker, *Medieval English Literature*, Oxford University Press, 1948, páginas 133-135.

[15] La materia de Bretaña constituye el conjunto literario, escrito en prosa o en verso, sobre el ciclo arturiano. El personaje principal de la leyenda arturiana es el rey Artur, que, de jefe de clan, se convierte en rey de Gran Bretaña y vencedor de todo el orbe romano. Según Martín de Riquer (vol. I de la *Historia de la literatura universal*, Barcelona, 1957, págs. 235-38), parece seguro que el prototipo histórico del rey Artur es el prefecto romano de la legión Sexta Victrix, Lucius Artorius Castus, hombre de gran prestigio militar, que acaudilló a los británicos contra los armoricanos. La legión Sexta Victrix estuvo acampada en York en tiempos de Adriano. Existe una lápida dedicada a Artorius, hallada en Dalmacia. El escritor Nennius, en su *Historia Britonum* (c. 800), dice que Artur fue jefe militar de los británicos y luchó con fortuna contra los sajones, obteniendo gloriosa fama. Sobre esta escasa base real se levanta la figura mítica y romántica creada por Geoffrey of Monmouth, quien, en su *Historia regum*

d) los poemas de ambiente céltico y sajón. Los más interesantes desde nuestro punto de vista son los dos últimos tipos [16]. Ahora bien, la vertiente inglesa del ciclo arturiano se desarrolla en gran parte en prosa, con Geoffrey of Monmouth y Thomas Malory. En verso, la encontramos en el *Brut* de Layamon, en la traducción del francés del poema de Tristán, y en el extraordinario poema sobre sir Gawain.

"Sir Gawain and the Green Knight". *Sir Gawain and the Green Knight (Sir Galván y el Caballero Verde)* es un poema anónimo, escrito en su mayor parte en verso aliterado (2.530 versos en total), rozando el período de Langland (c. 1350), y constituye el mejor cuento en verso del grupo de poemas de origen céltico y sajón. *Sir Gawain*, de tema arturiano y espíritu y elementos célticos, tiene como argumento la súbita aparición del Caballero Verde en el banquete de Año Nuevo, en la corte del rey Artur, para hacer un extraño desafío. Éste consiste en que el osado paladín que se atreva a luchar con él, y le venza, recibirá una hermosa hacha como premio, y quedará obligado a sufrir el mismo daño, el día de Año Nuevo del año siguiente, en la llamada Capilla Verde del castillo del Caballero. Sir Gawain acepta el reto, y consigue cortar la cabeza del extraordinario personaje, que la recoge pacíficamente, monta su caballo verde y desaparece. Pasa el tiempo, y, al acercarse Navidad, sir Gawain emprende el viaje hacia el norte de Gales en busca de la Capilla Verde. Al llegar a un castillo en vísperas de Navidad, sir Gawain recibe hospitalario alojamiento de su dueño, y rehúsa caballerosamente los favores que está dispuesta a brindarle la hermosa castellana. La Capilla Verde está a muy poca distancia, y le acompañan hasta allí, el día de Año Nuevo. Paradójicamente, resulta que el dueño del castillo es el propio Caballero Verde. Éste le devuelve el hachazo sin causarle más que un rasguño, del que no le libra el protector cintillo que sir Gawain había aceptado de la amorosa dama. Sir Gawain regresa a la corte arturiana para dar cuenta de su originalísima aventura.

Son de excepcional belleza y precisión las descripciones de la naturaleza en el transcurso del ciclo estacional, como el ambiente invernal y navideño, reproducido con gran penetración imaginativa, las realistas escenas de caza realizadas en los alrededores del castillo de sir Bertilak (el Caballero Verde), el fino debate amoroso de estilo cortés, entre la señora del castillo y sir Gawain, y la interpretación de la Navidad inglesa del Medioevo, en su auténtica atmósfera cortesana y feudal. El poema es alegórico en

---

Britanniae (1139), inventa, por decirlo así, la leyenda arturiana. Partiendo de Monmouth, y pasando por Layamon, el retrato del rey Artur se convierte en el del héroe invencible, dechado de caballeros, que reúne en Camelot a los cortesanos más bravos y nobles de la Cristiandad alrededor de una mesa redonda para ciento cincuenta invitados, con el fin de borrar entre ellos toda distinción jerárquica. Estos caballeros, entre los cuales se encuentran Galván, Lanzarote, Parsifal, Galaad, Tristán, etc., estarán siempre dispuestos a emprender cualquier aventura de honor y de caballería, por arriesgada que sea. Thomas Malory lleva el material arturiano a su culminación en la *Mort d'Arthur*, obra en prosa redactada entre 1469-70.

16 Ver Charles S. Baldwin, «Medieval Romance: Literary Motives», «Medieval Romance: Literary Forms". *Three Medieval Centuries of Literature in England, 1100-1400*, New York, 1968. John Speirs, *Medieval English Poetry. The Non-Chaucerian Tradition*. London, 1966.

varios aspectos. El Caballero Verde simboliza la entrada del año y la renovación del ciclo solar cara a la primavera. Las proposiciones amorosas de la castellana tienen por objeto someter a prueba la castidad de sir Gawain. Pero estas condiciones alegóricas sobre el retorno anual o la alegoría moral de la castidad poco supondrían si el admirable poeta anónimo no hubiese conseguido ofrecernos, dentro de su estructura periférica de un tema arturiano, un poema perceptivo, que presenta una visión de la naturaleza y de la vida feudal en un nivel de altísima calidad artística, y describe con precisión y belleza el esplendor y la intimidad de la Navidad británica del siglo XIV [17].

"King Horn". Los poemas más interesantes de ambiente sajón son: *King Horn (El rey Horn,* fin del siglo XIII), *Havelok the Dane (Havelok el danés)* y *Guy of Warwick* (ambos de principios del siglo XIV), dos de ellos poemas de aventuras, y el último de caballerías, arrepentimiento y conversión. El primero es un cuento de unos 1.500 versos sobre el príncipe Horn, de la isla de Man, que, desterrado de su patria, y luego de Inglaterra, sale en busca de renombre y vuelve cuando está a punto de celebrarse la boda de su novia —una princesa inglesa—, consiguiendo rescatarla airosamente y casarse con ella. El amor, que apenas tiene importancia en *Havelok,* es un elemento dominante en *King Horn,* lo cual se manifiesta en multitud de detalles. Este cuento en verso interesa extraordinariamente por representar un ejemplo de transición entre los «romances» de los siglos XII y XIII y las baladas del período posterior. La actitud caballeresca del príncipe Horn, al aplazar el matrimonio hasta haber conseguido demostrar su valor en el combate, está completamente de acuerdo con las exigencias de la época [18].

"Havelok the Dane". *Havelok* tiene más calidad y el doble de extensión. Trata, como *King Horn,* de sucesos del período vikingo, y refiere las dificultades y aventuras que el héroe —hijo de un rey danés— tiene que vencer y realizar, después de casarse con una princesa inglesa, para obtener el trono de Dinamarca. Una vez realizado este propósito, debe navegar hacia Inglaterra con un gran ejército para conquistar el reino de su esposa, el cual, lo mismo que el suyo, había caído, durante su infancia, en poder de un usurpador. La realeza de Havelok se manifiesta a los pescadores de Grimsby (Inglaterra), que le habían recogido de niño, y más tarde a su esposa, por una luz misteriosa que sale de su boca mientras duerme. El elemento amoroso apenas tiene importancia en este cuento en verso,

---

[17] John Speirs, *"Sir Gawayne and the Greene Knight". Medieval English Poetry. The Non-Chaucerian Tradition,* London, 1966. *Sir Gawain and the Green Knight,* ed. by J. R. R. Tolkien and E. V. Gordon, second edition, revised by Norman Davis, Oxford, 1967. *Sir Gawain and the Green Knight.* A new translation by P. Stone, The Penguin Classics, Harmondsworth, 1959. Esteban Pujals, "Una Navidad británica del siglo XIV", en *ABC,* 23 de diciembre de 1975.

[18] John Speirs, *"King Horn". Ob. cit.* Charles Sears Baldwin, "Middle-English Romances, Distinctive and Conventional". *Three Medieval Centuries of Literature in England. 1100-1400,* New York, 1968.

en el que predominan la acción y la aventura. La narración, sencilla y directa, pone de relieve el elemento patético, manifestado en las atrocidades y la traición de los cortesanos que estaban al frente de Dinamarca y de Inglaterra, y tenían la custodia del príncipe danés y de la princesa inglesa. El realismo de las escenas se muestra en el diálogo del pescador y su mujer en su miserable choza; en reclamar el precio del supuesto crimen; y en la mezcla de piedad, reverencia y egoísmo que en ellos despierta el hecho de saber que Havelok es hijo de reyes [19].

"Guy of Warwick". *Guy of Warwick* (de unos 7.000 versos) relata las aventuras de este caballero para obtener la mano de la hija del conde de Warwick. Inmediatamente después, y a pesar de la dicha que le envuelve, siente remordimiento por no llevar una vida bastante piadosa, y abandona a su mujer para salir de nuevo hacia Oriente y Tierra Santa en busca de más hazañas. Finalmente, Guy regresa a su patria, y, convertido en ermitaño, muere en brazos de su esposa, después de revelar su identidad. Este poema es interesante desde el punto de vista español: su segunda parte proporciona material para los primeros veintisiete capítulos de la famosa novela de caballerías valenciana *Tirant lo Blanch* (1490), de Joanot Martorell [20]. Estos cuentos en verso llamados «metrical romances» o «verse romances», que durante tres siglos constituyeron una característica distintiva de la literatura inglesa, no deben considerarse como un fenómeno cultural aislado. Empezaron bajo los auspicios de aquel prerrenacimiento literario europeo que surgió en el siglo XII, y vinieron a satisfacer una necesidad creada por el feudalismo. Se iniciaron con el establecimiento del sistema feudal normando, y fueron desapareciendo cuando este sistema se desmoronó al terminar la guerra de las Dos Rosas. La leyenda, la caballería y el amor, fueron los elementos más importantes de la vida cortesana feudal.

El poema religioso "Pearl". Sería improcedente cerrar este panorama de la poesía inglesa anterior a Langland y a Chaucer sin mencionar *Pearl (Perla,* hacia 1375), elegía de 1.212 versos, que hace honor a su título, pues constituye el poema religioso de mayor calidad poética del período normando. El asunto, probablemente basado en una experiencia personal, se refiere a un padre (el joyero) que ha perdido a una hijita de dos años (la perla), y, al dormirse sobre su tumba, la sobreviene una visión. En ella se le aparece su hija, ya mayor, ataviada como una princesa, a la que contempla al otro lado de un río, en un jardín maravilloso: el Paraíso. Se alegra tanto de verla tan encantadora, que intenta cruzar el río; pero la joven le advierte la imposibilidad de hacerlo, a no ser a través de la muerte. El padre se acongoja; Perla le reconviene por su disgusto, y le anima a vivir contento, asegurándole que ella ha mejorado de estado. El padre se

[19] John Speirs, *"Havelok the Dane". Ob. cit. The Lay of Havelok the Dane,* by Walter W. Skeat, second ed. revised by K. Sisam, Oxford, 1967.

[20] El autor de *Guy of Warwick* también utilizó pasajes enteros del *Libre del orde de cavayleria,* de Ramón Llull. Ver Henry Thomas, *Las novelas de caballerías españolas y portuguesas.* Traducción del inglés por Esteban Pujals, Madrid, C.S.I.C., 1952, págs. 29-34.

consuela; pero en un momento de arrebato, al ver a su hija formando parte de tan gloriosa compañía, trata de atravesar la corriente. Entonces se despierta y, al verse junto a la tumba de la niña, vuelve a la cruda realidad; reflexiona en seguida, y logra consolarse gracias al claro recuerdo de una visión tan alentadora. La estructura métrica del poema está en extremo elaborada, y, además de su perfección técnica, denota un alto grado de sentimiento poético [21].

2. LA PROSA EN LOS PERÍODOS ANGLOSAJÓN Y NORMANDO

En los orígenes de la literatura inglesa —los períodos anglosajón y normando—, como en gran parte de su producción medieval posterior, lo que actualmente se entiende por novela o narración novelada no existe en la forma en que aparecerá luego. Lo novelesco y la literatura moral o religiosa creativa se expresan sobre todo en verso, habitual ropaje externo de la poesía. Así, pues, en prosa —salvo excepciones— tardará en escribirse literatura de verdadera creación, lo que llamamos literatura imaginativa; se utiliza, en cambio la prosa para los géneros histórico, doctrinal de carácter religioso o moral, pedagógico o filosófico, que no interesan esencialmente por sus valores estéticos sino por su contenido intrínseco. Ahora bien, esto no significa que la prosa elimine absolutamente el elemento novelesco; por histórica o doctrinal que sea, no desdeña utilizar el cuento o la narración anecdótica para ilustrar los temas humanos, morales o religiosos que los escritores o predicadores de la época quieren poner de relieve. Así sucede en la *Historia* de Beda y en las vidas de santos de Aelfric, del período anglosajón, y más tarde en los historiadores del período normando, Malmesbury y Monmouth.

DESDE BEDA HASTA WULFSTAN

Beda. El escritor con cuyo nombre podemos decir que arranca la prosa inglesa es el monje benedictino, historiador, doctor de la Iglesia y santo, The Venerable Bede (673?-735) [1]. Se formó en el monasterio de San Pedro y San Pablo de Wearmouth y Jarrow, importantísimo foco cultural anglosajón del norte de Inglaterra —en el obispado de Durham—, llegando a ser uno de los hombres más eminentes de la Europa de su tiempo. Beda escribió, sobre todo en latín, y su aportación consiste en comentarios a varios libros del Antiguo y del Nuevo Testamento, historias de santos, extractos de la obra de Isidoro de Sevilla, obras de ortografía y de arte poética. Su vida ofrece la armonía, sencillez y espiritualidad que los monjes irlandeses supieron infundir en las fundaciones que llevaron a cabo en In-

[21] *Pearl,* ed. by E. V. Gordon, Oxford, 1953.
[1] B. Colgrave, *The Venerable Bede and his Times,* Jarrow, 1958.

glaterra. Su obra más relevante es la *Historia ecclesiastica gentis Anglorum* (731), la primera historia nacional de un pueblo europeo. Aunque pequeña en volumen, esta *Historia de la iglesia y de la nación inglesas* es obra de la mayor importancia, pues abarca desde la incursión de Julio César en Britania, el año 55 a. C., hasta el 731 d. C. Está escrita con singular habilidad narrativa, y demuestra el esfuerzo apostólico y civilizador que ejercen sobre Britania los pontífices de la época. Son pasajes eminentemente sugestivos la llegada del monje Agustín de Kent y el establecimiento en Canterbury de la primitiva iglesia católica; la predicación de Paulino en la corte de Northumbria, las cartas de Bonifacio V al rey Edwin de Northumbria invitándole a la conversión, y a la reina Ethelberga, católica y esposa de Edwin, aconsejándole la oración y las delicadas formas de que debía valerse para orientar a su marido por el camino de la fe, y el sugestivo relato de la conversión del rey Edwin y de su corte; además, la bellísima narración sobre la persona y la obra de Caedmon, único documento que tenemos sobre este poeta. La *Historia* de Beda se lee como una novela, y él es el fundador de la prosa histórica artística, de tan abundante descendencia en Inglaterra [2].

Alcuino. El año en que moría Beda nació Alcuino (735-804) [3], que se formó en York con Egbert, discípulo de aquél [4]. Con una biblioteca que rivalizaba con la de Roma, York, en aquel período, llegó a ser el centro del saber más importante de Northumbria, y allí acudían alumnos tanto de Irlanda como del continente europeo. Alcuino contribuyó a aumentar este esplendor, y la fama de su capacidad pedagógica y organizadora llegó hasta Carlomagno, que lo llamó a su corte en calidad de consejero de educación. Alcuino llevó consigo al continente educadores y libros ingleses, en el momento preciso en que las invasiones danesas desolaban los monasterios de Northumbria, como habían hecho con los del centro y sur de Inglaterra [5]. Escribía en latín, y sus obras de liturgia, gramática y filosofía le destacan como un singular informador cultural. Su extenso epistolario es lo más importante que queda de sus escritos [6].

Alfredo el Grande. Las invasiones danesas del siglo IX destruyeron la naciente civilización de Inglaterra, arrasando uno tras otro sus núcleos prin-

---

[2] Bede, *A History of the English Church and People.* Translated by Leo Sherley-Price, The Penguin Classics, 1955. Idem, *The Ecclesiastical History of the English Nation,* and *The Lives of St. Cuthbert and the Abbots* (Edición modernizada de la traducción de J. Stevens, 1723). Introduction by Dom David Knoles, London, 1963.

[3] E. S. Duckett, *Alcuin, Friend of Charlemagne,* New York, 1951.

[4] Una de las pocas veces que Beda salió de Jarrow fue para ir a visitar a su discípulo Egbert, que había sido nombrado arzobispo de York.

[5] El respeto de Alcuino a la dignidad humana, y su comprensión y tolerancia se demuestran en el hecho de que fue él quien pronunció la protesta de la Iglesia contra Carlomagno cuando éste se empeñó en la conversión forzosa de las tribus sajonas de Germania. Ver Philip Hughes, *History of the Catholic Church,* London, 1958, págs. 77-78.

[6] Ver la selección de cartas de Alcuino en *Select Translations from Old English Prose,* ed. by A. S. Cook and C. B. Tinker, New York, 1968.

cipales, constituidos por los grandes monasterios y abadías. En este tiempo difícil para el país, surge el rey Alfredo el Grande (849-901), gran soldado, sabio organizador, excelente educador de su pueblo y hombre vivamente interesado por el saber. Reunió a un equipo de traductores que difundieron en anglosajón los conocimientos de la época. Hizo traducir a la lengua vernácula la *Historia* de Beda, la *Cura pastoralis* de Gregorio el Grande, la *Historia adversum paganos* de Paulo Orosio, en parte renovada; tradujo personalmente la obra de Boecio *De consolatione philosophiae,* y concibió la idea de redactar una historia nacional unificando las crónicas existentes en los archivos de los monasterios, dando impulso a la historia de su tiempo con la recopilación llamada *The Anglo-Saxon Chronicle.*

"The Anglo-Saxon Chronicle". Esta crónica es el primer gran monumento de la prosa anglosajona y la primera historia de una nación europea occidental escrita en lengua vernácula. El material recogido relata acontecimientos que van desde Julio César y los comienzos de la Era cristiana hasta el año 1154. Procede de diversas fuentes, y fue probablemente de Winchester de donde partió la primera iniciativa: de la *Winchester Chronicle* derivan —paralela o divergentemente— los demás manuscritos. Durante el reinado del padre de Alfredo el Grande se habían revisado los anales, rellenando vacíos y poniendo al día los documentos históricos. Hacia el año 891, durante una tregua en su lucha contra los daneses, el rey Alfredo, bajo la presión de un impulso nacional, mandó —colaborando quizás en la empresa— reelaborar sistemáticamente el antiguo material, completándolo con la información proporcionada por los autores latinos y la *Historia* de Beda, y modernizándolo hasta el año 866. La intervención del rey en la *Chronicle* termina el año 891. La obra, desigual en método y en mérito literario, es un conjunto de crónicas —Winchester, Abingdon, Worcester, Peterborough— que suelen narrar los mismos hechos con distinta extensión, y, a veces, contienen acontecimientos diferentes. En todas ellas intervinieron una serie de cronistas, y la forma y el estilo varían desde la narración explícita y la descripción literaria desarrollada hasta la relación escueta que se limita a registrar los hechos. Muchos de sus fragmentos tienen verdadero valor literario. Cuando en la *Winchester Chronicle* se describe la transformación de las fuerzas navales realizada por el rey Alfredo y el enfrentamiento de sus nuevas embarcaciones con las de los daneses (año 897), el episodio ofrece un interés apasionante. Una muestra de economía narrativa intencionada, propia de un buen escritor sajón, puede verse en la narración que la *Abingdon Chronicle* da de la batalla de Hastings y la derrota del rey Haroldo frente a Guillermo el Normando (1066). La crónica que registra los hechos más adelantados es la de Peterborough [7], que llega al año 1154, casi un siglo después de la entrada de los normandos en Inglaterra [8].

---

[7] A la crónica de Winchester se la suele llamar también *Parker Chronicle,* y a la de Peterborough, *Laud Chronicle.*

[8] *The Anglo-Saxon Chronicle.* Translated with an introduction by G. N. Garmonsway, London, 1953.

Los predicadores Aelfric y Wulfstan. Los dos escritores religiosos más importantes del período, que escriben en anglosajón, son Aelfric (955-c. 1020) y Wulfstan (m. 1023). Ambos utilizan la lengua vernácula en sus homilías para explicar al pueblo temas de moral o de religión. El primero, llamado el Gramático, estudió en Winchester; escribe en un lenguaje rítmico y elaborado, que se acerca al verso. Wulfstan es famoso por su *Sermon of the Wolf (El sermón del lobo)*[9], en el que, después de exhortarlos apasionadamente a una vida de arrepentimiento y perfección, advierte a los ingleses el azote que representa la invasión danesa, y censura al rey Ethelred (978-1016) su falta de diligencia, haciéndole culpable de la desintegración sufrida por Inglaterra durante su reinado[10].

HISTORIADORES DEL PERÍODO NORMANDO

El renacimiento del saber, que fue consecuencia del establecimiento de los normandos en Inglaterra y alcanzó su culminación en el reinado de Enrique II (1154-89), se manifiesta especialmente en un grupo de cronistas que escriben en latín. Algunos de ellos ofrecen verdaderos valores literarios, y a todos les une el común denominador de un sentimiento patriótico conscientemente desarrollado.

William of Malmesbury y Geoffrey of Monmouth. Esta escuela histórica aparece primero en la región de Beda, con Simeon of Durham (principios del siglo XII), para extenderse luego por Inglaterra con los eminentes nombres de William of Malmesbury (m. 1143) y Geoffrey of Monmouth (1100-54). Gracias al primero conocemos los desaparecidos anales de Northumbria, que él utilizó. Malmesbury sobresale por sus historias: *De gestis regum Anglorum,* que constituye una historia nacional, desde la llegada de los anglos, el año 449, hasta el 1127 y la *Historia novella,* que es continuación de aquélla hasta 1142, el año anterior a su muerte. Es erudito vocacional y siente gusto por la anécdota, la digresión y la cita. Su gráfico relato de la primera Cruzada tiene amplitud y riqueza de color. Malmesbury da idea de que en su tiempo el rey Artur ya formaba parte de la tradición popular, afirmando que era un personaje digno de ser celebrado en las historias auténticas[11]. Milton, gran latinista, decía que Malmesbury era el mejor escritor de su época. La *Historia regum Britanniae* (1139) de Monmouth, obispo de St. Asaph, se propone recoger hechos anteriores a

[9] "Wulfstan's Sermon to the English" (1014). *Select Translations from Old English,* ed. by A. S. Cook and C. B. Tinker, New York, 1968, págs. 192-199.

[10] George K. Anderson, *The Literature of the Anglo-Saxons,* Princeton University Press, 1966. Stanley B. Greenfield, *A Critical History of Old English Literature,* University of London Press, 1966. C. L. Wrenn, *A Study of Old English Literature,* London, 1967. *Select Translations from Old English Prose,* ed. by A. S. Cook and C. B. Tinker, New York, 1968.

[11] Y añadía: «El sepulcro de Artur no se encuentra en ninguna parte; de aquí que las antiguas canciones profeticen su retorno». W. Lewis Jones, "The Arthurian Legend", en el capítulo XII de *The Cambridge History of English Literature* (vol. I), ed. by A. W. Ward and A. R. Waller, Cambridge, 1949, pág. 243.

Beda y hablar de los reyes ingleses anteriores a la Era cristiana. Se divide en doce libros de poca extensión. A falta de material histórico, Monmouth recurre al mundo de la imaginación, y llena los períodos precristiano y cristiano primitivo con deliciosos relatos del occidente celta y con figuras legendarias y literarias como Bruto el Troyano, los reyes Lear, Gorboduc y Cymbeline, Merlín y el rey Artur. Esta manera de proceder le ha merecido el reproche de los historiadores, pero le ha granjeado para siempre la admiración de los poetas [12]. Monmouth fue quien dio plenitud y divulgación a la leyenda arturiana [13].

"Ancren Riwle". La literatura inglesa de devoción, siguiendo hasta cierto punto la pauta de Aelfric, alcanza en esta época latinista una perfección sencilla y extraordinaria en *Ancren Riwle (Regla de anacoretas),* de principios del siglo XIII. Es un manual religioso escrito en inglés para orientación de unas novicias que, después de un período de preparación en un convento, debían practicar la vida religiosa en el mundo. Se desconoce su autor, y aunque se han propuesto varios nombres, éstos no se pueden aceptar por falta de pruebas. Derivada de los grandes autores sagrados, Agustín, Anselmo, Bernardo y Gregorio, la obra refleja los conocimientos contemporáneos y muestra no poca lectura perfectamente asimilada. De sus ocho secciones, seis tratan de la vida interior, y dos, de ceremonias religiosas y asuntos internos. Son oportunísimos los consejos sobre el callar y el vestir. Está escrita en una prosa segura y atractiva. Lo más importante para el lector actual es su pintoresquismo, la humorística simpatía del autor, sus encantadoras ocurrencias místicas o concretas, que no pueden dejar de recordar parecidos aspectos de Santa Teresa [14].

LAS UNIVERSIDADES DE OXFORD Y CAMBRIDGE

Por estas fechas se crean en Inglaterra sus dos grandes universidades tradicionales: Oxford y Cambridge. La primera, reconocida hacia 1177 con el nombre de «Studium Generale» debe probablemente su fundación a una emigración de estudiantes de París, de los que Enrique II sospechaba que eran partidarios de Thomas Becket; la de Cambridge procede de una segregación disidente de Oxford en 1209: ambas funcionaban a base del *Trivium* y el *Cuadrivium.* Fueron eminentes los franciscanos de Oxford: Roger Bacon, John Duns Scotus (1265?-1308) y William Ockham (1280 - 1349), de reconocido prestigio en los sectores filosófico y teológico.

---

[12] Chaucer, Spenser, Drayton, Shakespeare, Milton, Wordsworth, recogen sus temas.

[13] Geoffrey of Monmouth, *History of the Kings of Britain.* Translated by Sabastian Evans, London, 1963.

[14] Tienen el mayor encanto las advertencias que se hacen en la obra sobre la discreción en el hablar; lo que a una hermana se le prohíbe poseer en cuanto a bienes, y cómo deben vestir con austeridad, no llevar joyas ni objetos ornamentales, ya que «No es de maravillar que se adorne la que quiere que la vean; pero, a los ojos de Dios, es más apreciada la que no se adorna externamente por amor a Él» *(Ancren Riwle,* ed. by Albert C. Baugh, London, EETS, 1956).

John of Salisbury y Roger Bacon. Aquí nos interesan sobre todo dos nombres: el precursor del humanismo, John of Salisbury (1110-80) y el filósofo Roger Bacon (c. 1214-92). Ambos tienen relación estrecha con la crítica y el pensamiento literarios. Salisbury fue alumno de Abelardo; estudió en París y en Chartres, y escribió el *Policraticus* y el *Metalogicus,* obras de política, moral, filosofía, lógica y pedagogía, que abordan aspectos de la vida intelectual de su tiempo. El recelo de Alcuino contra la literatura clásica, por considerarla pagana, lo transforma Salisbury en comprensión y aprecio de los valores humanos y literarios de los antiguos, y recomienda los clásicos no sólo como modelos gramaticales y retóricos, sino como portadores de contenidos culturales que deben instruir y deleitar a los hombres, proporcionándoles un sentido humanístico de los valores de la literatura clásica de la Antigüedad. Desde el punto de vista literario, Bacon es relevante por recomendar cautela ante la llamada autoridad y el documento. Son importantes sus advertencias sobre las corrupciones de los textos, el cotejo de manuscritos, la comprobación de dudas, y la necesidad de recurrir al texto primitivo. Ante los antiguos adopta una actitud crítica. Como Salisbury, y los humanistas, acepta su estudio como fuente de verdades teológicas y filosóficas; pero tiene suficiente audacia para declarar, por ejemplo, que Aristóteles no lo sabía todo, y que los antiguos podían errar por ser humanos y, además, por pertenecer a una época más primitiva. Esta última reflexión es importantísima para la historia del pensamiento y de la literatura, pues ofrece una visión de perspectiva y de sentido histórico del tiempo, sin cuyo elemento dinámico es imposible empezar a formular los primeros principios de la historia de la literatura. Bacon compuso tratados de gramática, lógica, matemáticas, física y filosofía —*Opus majus,* etc.—, siendo el precursor del método experimental en el campo de la investigación científica. Escribe en latín; pero aconseja el estudio de las lenguas «ánglica» y «gótica» por las ventajas comerciales y políticas que puede proporcionar su conocimiento [15].

[15] Ver J. E. Sandys, «English Scholars of Paris and Franciscans from Oxford. Latin Literature of England from John of Salisbury to Richard of Bury», en el capítulo X de *The Cambridge History of English Literature* (vol. I), ed. by A. W. Ward and A. R. Waller, Cambridge, 1949. R. M. Wilson, *Early Middle English Literature,* London, 1968. W. R. Sorley, *A History of English Philosophy,* Cambridge University Press, 1951.

CAPÍTULO II

EN TORNO A LANGLAND Y CHAUCER, Y DESDE GOWER HASTA SKELTON

1. POESÍA MEDIEVAL: FORMAS Y NOMBRES

LA LÍRICA INGLESA MEDIEVAL

Las extraordinarias cualidades de la poesía inglesa saltan a la vista en cuanto nos fijamos en su lírica medieval anónima.

Between March and April,
When spray begins to spring,

(Entre marzo y abril, cuando
Empiezan las hojas a brotar,)

son versos tan encantadores y llenos de actualidad para el cantor y el auditorio del siglo XIII como para el lector del siglo XX. Pertenecen al comienzo del poema «Alison» (hacia el año 1300); y no pocas de las composiciones líricas de este período y posteriores presentan semejante calidad de inspiración. La forma lírica es cauce frecuente para la expresión de la alegría de vivir, de la vuelta de la primavera, y del surgir de los sentimientos —amorosos, políticos y religiosos— que constituyen las emociones más intensas del pueblo inglés medieval.

Poemas breves. El desarrollo de la lírica inglesa del Medioevo no es fácil de descubrir. En lo que queda de poesía anglosajona, no abundan la forma y el espíritu verdaderamente líricos, y se desconoce hasta qué punto la lírica del siglo XIII, ya tan conseguida, derivó de canciones o villancicos anglosajones o en qué grado pudo ser estimulada por ejemplos franceses y latinos medievales. Los «Advent lyrics» («Poemitas de Adviento») anglosajones, cuya muestra vemos en el libro de Exeter, pueden ser un punto de arranque [1]. La influencia latina sobre la lírica es evidente,

[1] Una selección de estos poemas breves, que proceden del *Christ I* —del ciclo de Cynewulf—, se hallan traducidos al inglés moderno en Charles W. Kennedy, *Early English Christian Poetry*, London, 1952.

así como los debates, de procedencia francesa. Ahora bien, en los siglos XIII-XIV nos encontramos con una lírica anónima de calidad exquisita, cuyos mejores ejemplos son los esencialmente ingleses. Esto es lo difícil de explicar: el chispazo lírico de los poemitas autóctonos, que son los que presentan este frescor de inspiración, esta autenticidad, este aliento de aire matinal y olor a tomillo característico de la verdadera lírica. Pretender descubrir sus causas sería intentar resolver el misterio mismo de la poesía. Poemitas líricos como el «Cuckoo song» («Canción del cuclillo»), «Alison», «Spring - tide» («Primavera»), «Blow, Northern Wind» («Sopla, viento del Norte») y «This World's Joy» («La alegría de este mundo»), casi todos de hacia 1300, constituyen un milagro poético, que aquí se da ya con la súbita espontaneidad de lo primario e incipiente. Un buen ejemplo es «The Irish Dancer» («La bailarina irlandesa»):

I am of Ireland
And of the holy land
Of Ireland.
Good sir, pray I thee,
For of saint charity
Come and dance with me
In Ireland.

(Soy de Irlanda
De la tierra santa
De Irlanda.
Señor, tened la bondad,
Por la santa caridad,
Venid conmigo a bailar
En Irlanda.)

La lírica de carácter secular es franca, abierta, aireada y desenvuelta. Es regocijada y juguetona, y está en la línea que va de los líricos latinos hasta los poetas caballeros del reinado de Carlos I Estuardo.

La lírica religiosa de esta época, espontánea y natural, está frecuentemente penetrada de una vena de misticismo auténtico. Escasean en ella los elogios a la vida monacal, y no prodiga exageradas exaltaciones verbales de amor hacia la persona de Jesús. Es una lírica intensa y seria. Pocas poesías breves de ninguna época son tan penetrantes como «The Virgin's Song» («La canción de la Virgen»), «A Hymn to the Virgin», y «Of a rose, a lovely rose» («De una rosa, una hermosa rosa»), composiciones que pueden competir en calidad poética con las poesías seculares de la época. Proceden, sin duda alguna, del mismo impulso medieval y católico creador, y es lamentable, deplorado incluso por los críticos e historiadores ingleses, que el protestantismo barriera tan dramáticamente aquellos preciosos brotes de la religión tradicional, especialmente los poemas inspirados en la Virgen María. El poema «The Virgin's Song» («La canción de la Virgen», c. 1375) es realmente una «navideña», por sus alusiones concretas al pesebre, al asno y al buey, y a la falta de prendas de abrigo para arropar al Niño. La Virgen se lamenta directamente al Niño de no poder atenderle

bien, le pide que no se enoje por ello, y, en los dos versos finales, aparece aquel enternecedor sentimiento maternal, en el que aprieta los pies del Niño contra su pecho para librarlos del frío.

Jesus, sweet son, be not wroth,
Though I have nor clout or cloth
There on for to fold,

....

But lay your feet on my pap,
And keep from the cold.

(Jesús, dulce hijo, no te enojes,
Porque no tengo pañal ni vestido
Para arroparte conmigo,

....

Pero pon los pies en mi pecho,
Y podrás guardarte del frío.)

Al siglo XV pertenece el poemita lírico, que puede considerarse un villancico, «I Sing of a Maiden» («Canto a una doncella»), tan lleno de íntima religiosidad y de factura tan frágil y cristalina, que incluso a través de la traducción transmite sus cualidades líricas esenciales, su reiterado candor, su fresquísima conjugación del amor divino con el sentimiento de la naturaleza:

I sing of a maiden
That is makeless;
King of all kings
To her son she ches.

He came all so still
There his mother was,
As dew in April
That falleth on the grass.

He came all so still
To his mother's bower,
As dew in April
That falleth on the flour.

He came all so still
There his mother lay,
As dew in April
That falleth on the spray.

Mother and maiden
Was never none but she;
Well may such a lady
Goddes mother be.

(Canto a una doncella
Que no tiene par;
Quiso al rey de reyes
Por hijo aceptar.

Se acercó tan quedo
Do su madre era,
Cual lluvia de abril
Que cae en la hierba.

Se acercó tan quedo
A su dulce amor,
Cual lluvia de abril
Que cae en la flor.

Se acercó tan quedo
Do su madre estaba,
Cual lluvia de abril
Que cae en la rama.

Madre más doncella
Jamás otra hubo;
Bien puede ser madre
Del Señor del mundo.)

Si la poesía cortesana experimenta un descenso en el siglo XV, cultivada por los sucesores de Chaucer, una manifestación popular surge, en cambio, con vigoroso impulso en ciertos poemas líricos, sobre todo en el «carol»,

y en algunas composiciones narrativas con fases líricas, singularmente en la «ballad». La lírica inglesa popular, secular o religiosa, que nace en el siglo XIII, conserva su frescor adolescente e inmarcesible a través del siglo XIV, sin perder lozanía en todo el XV e incluso en el XVI, con muestras tan cautivadoras como los elocuentes anónimos que recoge cualquier buena antología de este género. Un ejemplo sobresaliente de cruce entre la poesía culta y la popular lo constituye la reconocida composición anónima «The Nut - Brown Maid» («La doncella color de nuez»), que algunos autores han considerado como una balada. Es un auténtico debate entre un caballero, que finge tener que huir al bosque, como desterrado, y una dama —su amada— que no quiere abandonarle a pesar de las adversidades y privaciones que, según él le advierte, tendrá que sufrir. Convencido de la fidelidad de la amada, el caballero se revela como el hijo de un conde, y se la lleva a Westmoreland para casarse con ella. Es un poema escrito en forma dialogada y dramatizada, que debió de estar destinado a la recitación y aun a la representación pública, y constituye una manifestación literaria popular, de carácter comunal. Otras brillantes composiciones líricas del siglo XV son: «A Lover's Confession» («Confesión de un amante»), de Charles of Orleans, 1394-1465, «May in the Green-Wood» («Mayo en el bosque»), «The Bridal Morn» («Mañana de boda»), «Cradle Song» («Canción de cuna»), junto con la amorosamente desenvuelta «Western Wind» («Viento de poniente»):

Western wind, when will thou blow,
The small rain down can rain?
Christ, if my love were in my arms,
And I in my bed again.

(Viento de poniente, ¿cuándo soplarás
Y traerás fina lluvia sobre el techo?
Cristo, si tuviera en brazos a mi amor,
Y me hallara con él en el lecho)[2].

El "carol". Inicialmente, el «carol» (villancico) es una canción acompañada de danza. Procede de Francia, y data del siglo XII. En 1308 ya se canta en Inglaterra. En sus primeros tiempos, su temario no era sólo navideño, sino mucho más amplio, y tanto por el texto como por los movimientos de la danza, distaba de ser religioso. Las advertencias de la Iglesia y la existencia de un ambiente cultural más refinado reorientaron el género, transformando los «carols» en lo que son hoy día: canciones de Navidad. Suelen ser composiciones lírico - descriptivas, de tema religioso o festivo, relacionadas con la festividad y alusivas al ambiente y los símbolos de la

[2] Charles S. Baldwin, «Medieval Lyric». «Middle-English Popular Composition»; *Three Medieval Centuries of Literature in England, 1100-1400,* New York, 1968. John Speirs, «Carols and other Songs and Lyrics», *Medieval English Poetry. The Non - Chaucerian Tradition,* London, 1966. *English Lyrics of the XIIIth Century,* ed. by Carleton Brown, Oxford, 1950. *Religious Lyrics of the XIVth Century,* ed. by Carleton Brown, revised by G. V. Smithers, Oxford, 1957. *Fourteenth Century Verse and Prose,* ed. by Kenneth Sisam, Oxford, 1959. *Religious Lyrics of the Fifteenth Century,* ed. by Carleton Brown, Oxford, 1967. *Medieval English Lyrics. A Critical Anthology,* ed. by R. T. Davies, London, 1963.

misma. El «lullaby» (canción de cuna) deriva de los «carols» de la Virgen y el Niño. La colección de R. L. Greene, *The Early English Carols (Carols ingleses primitivos,* 1935), contiene 474, entre los que predominan los de asunto navideño [3]. Por eso el «carol» fue ya en el siglo XVI inglés sinónimo de villancico [4]. Algunos, como «Good King Wenceslas» («El buen rey Wenceslao», uno de los más antiguos), «The Angel Gabriel», «The Three Kings» («Los tres reyes»), y «I Saw Three Ships» («Tres barcos vi»), todavía se cantan en la Inglaterra actual. Es inolvidable «The Cherry - Tree Carol» («El villancico del cerezo»). Se basa en el Evangelio apócrifo de la infancia de Jesús, y en él se cuenta el milagro que el Niño realiza antes de nacer —evidentemente, antes de la partida de José y María hacia Belén—, haciendo que un cerezo —el más alto de la huerta— doble una de sus ramas para satisfacer el deseo de la Virgen de comer una cereza. Es un ejemplo expresivo de la enternecedora ingenuidad característica del mundo medieval. El poema no termina aquí, sino que continúa con el nacimiento y la declaración que el Niño hace sobre el Viernes Santo y la Pascua de Resurrección [5]. También es significativo, por su ambiente milagroso y su popular anacronismo, el «carol» «St. Stephen and King Herod».

La "ballad". La "ballad" (balada) es un poema lírico en el que se cuenta algo de un modo muy particular, y debe reunir características definidas: brevedad y —generalmente— anonimato; firmeza de trazo, desnudez narrativa, objetividad, y carencia de sentimientos y reflexiones generales. Por su origen, está destinada al canto y, como su nombre indica, al baile. Se remonta al año 1200; pero pocas baladas medievales inglesas han llegado hasta nosotros en su forma original. Las circunstancias que condicionaron el florecimiento de esta manifestación poética cesaron después del siglo XV, y, caso de encontrarlas en fechas posteriores, se debe a que en ciertas comunidades rurales aisladas persistía un instinto y una tradición que hacían posible la composición y conservación —por conducto oral— de una herencia pasada. Pueden aparecer baladas posteriores al siglo XV, como puede haberlas firmadas o que no tengan algunos de los distintivos citados; pero la balada propiamente dicha es una forma poética sometida a un proceso de tradición oral entre grupos sociales de vida homogénea y

[3] La valiosa colección titulada *The Early English Carols,* de R. L. Greene (1935), distribuye estos 474 «carols» en 42 temas o divisiones. Navidad y su ambiente agrupan 127 «carols», a los cuales habría que añadir 14 «carols» de cuna, algunos de los cuales representan a la Virgen cantándole al Niño, y 24 «carols» de la Anunciación, que naturalmente se refieren o enlazan o implican el ciclo de Navidad.

[4] *A Selection of English Carols,* ed. by Richard L. Greene, Oxford, 1962. Ver el grupo de «carols» incluido en el Libro IV de *Oxford Book of Ballads.* Chosen and ed. by Arthur Quiller - Couch, Oxford, 1955.

[5] En el Evangelio apócrifo de la infancia de Jesús se encuentran dos narraciones encantadoras. Una, la del «Villancico del cerezo»; la otra se refiere al robo de que María y José iban a ser víctimas, en su viaje, por parte de unos ladrones, que, viéndolos tan pobres, les dieron de comer y los dejaron marchar. Inevitablemente, uno de los ladrones sería el buen ladrón del Calvario. El buey y la mula —o el asno— de los villancicos proceden del Evangelio apócrifo de Navidad, como tácitos y simbólicos representantes de la naturaleza en el Nacimiento del Salvador. Ver Daniel Rops, *Jésus et son temps,* Capítulo II, París, 1945.

cultura semejante, que, sin carecer de instinto artístico, se hallan en un nivel inferior al de la aparición del arte consciente.

Los orígenes de la balada son confusos y no parecen los mismos para los distintos países en los que surge esta forma poética. Ni la teoría sintética de Gaston Paris y León Gautier, que suponen que las baladas se hallan en las raíces de los cantares de gesta, ni la teoría de la fragmentación, de Menéndez Pidal, aclaran la situación de la balada inglesa. Milá y Fontanals observó que en España las canciones de gesta eran anteriores a los romances; lo mismo sucede en Inglaterra. W. P. Ker niega que una serie de baladas originen un cantar de gesta, y, por otra parte, el *Beowulf* y los poemas épicos ingleses posteriores —que son, por lo general, de tradición romancesca: arturiana, histórico-legendaria y de aventuras— no se fragmentaron en baladas. Lo que sí constituye una realidad científica es que esta modalidad poética es más fecunda y persistente en los límites extremos de Europa, donde se encuentran grupos culturales en conflicto: Inglaterra, España, Yugoslavia y Rusia. En Inglaterra parece que la balada fue una derivación del «carol», al que se fue añadiendo materia narrativa al disminuir el elemento lírico o emotivo. Una vez admitido un germen narrativo —histórico o legendario, por elemental que fuese—, esta forma rompió el molde del «carol», dejó de ser danza, y se transformó en composición cuyo motivo principal consistía en el propio argumento. Existe una diferencia notable entre las baladas inglesas y las escocesas, de cuya frontera procede el foco principal. Las inglesas suelen ser más recitativas; las escocesas llevan refranes, y probablemente se prestaban más a ser bailadas; presentan de ordinario un carácter sobrenatural, y se ocupan de amores trágicos, choques de frontera, o de cruentas venganzas. Algunas baladas coinciden con ciertos romances españoles en su objetividad, y en el hecho de que, en ocasiones, un magnate recibe socorro o alterna con una persona de condición social inferior debido a la fuerza de la adversidad, creándose una situación que jamás se habría dado en circunstancias normales. La intervención del pastor en uno de los romances españoles del rey Rodrigo y en la balada escocesa «The Death of Parcy Reed» («La muerte de P. R.») ilustran el hecho. Son muy conocidas, y de no escasa calidad, la balada de celos amorosos entre dos hermanas, en «The Mill - Dams of Binnorie» («Las presas del molino de B»); de traición amorosa, en «Lord Randal»; de obligado cumplimiento del deber, en «Sir Patrick Spens»; de venganza, en «Chevy Chase» («La cacería del monte Cheviot»), y en «The Death of Parcy Reed», todas de final infortunado; de aventuras diversas, como las de Robin Hood, más popularizadas en España[6].

LANGLAND Y CHAUCER

Deslindada la zona predominantemente anónima de la poesía de las épocas anglosajona y medieval, y ya en el camino de la poesía inglesa hacia

[6] W. J. Entwistle, *European Balladry*, Oxford, 1939. E. K. Chambers, *English Literature at the Close of the Middle Ages*, Oxford, 1947. *The Oxford Book of English Ballads*, ed. by Arthur Quiller - Couch, Oxford, 1955. *A Book of British Ballads*. Selected by R. Brimley Johnson, London, 1966.

el Renacimiento, encontramos a Langland y Chaucer. Ambos son grandes figuras, en las cuales la Inglaterra medieval halla simultánea y duplicada expresión. Langland representa lo inglés autóctono, y Chaucer, la incorporación de la cultura y las literaturas románicas a la Inglaterra del siglo XIV. Chaucer es el representante de la cultura continental incorporada, y personifica lo que Inglaterra había aprendido en sus tres siglos de dominación normanda. Es el sabio cortesano que observa la vida y el ambiente con el humorístico desprendimiento del hombre de gran mundo, el poeta que adereza a la inglesa la tradición cortesana y abre las puertas de la sociedad cultivada a las capas inferiores de su país.

Langland. Nadie más distinto de Chaucer, en espíritu y ejecución, que William Langland (1330?-1400?), el poeta de *Piers Plowman (Pedro Labrador)*[7]. La suya es la rústica voz de un mundo diferente: la palabra áspera, piadosa y cómica, pero sincera, que significa el polifónico y auténtico lamento del pueblo inglés. Si Chaucer, desde su posición, opinaba que la vida era agradable, Langland, desde la suya, la considera desajustada y grotesca; actitud que se refleja en su técnica poética. Mientras Chaucer adoptaba la risueña y cadenciosa versificación continental y rendía culto al amor y a lo caballeresco, sin abandonar su afición a lo fársico, Langland utiliza el arcaico verso aliterado anglosajón para expresar su adusta y positiva crítica del hombre y la sociedad de su tiempo, enfrentando de forma acusadora el ideal cristiano con las realidades de su época.

El poema de *Piers Plowman,* escrito entre 1360 y 1400, constituye una visión de Cristo a través de las tinieblas de la humanidad caída. Es, en su texto más extenso, una obra alegórica de 7.354 versos largos; está dividida en distintas visiones, y presenta con frecuencia la incoherente argumentación de un sueño. Una mañana de mayo, el poeta, vestido de pastor, se queda dormido en los montes de Malvern, y le sobreviene una visión. Se le aparece un vasto campo (la Tierra), que se extiende entre la elevada torre de la Verdad y el profundo calabozo del Error. En este campo se apretuja una abigarrada multitud, más atenta a los asuntos terrenos que a los espirituales. La Iglesia advierte al poeta que el principal deber del hombre es buscar la verdad, y le recuerda que la fe sin obras carece de valor: sólo el amor y la caridad merecen la gloria. Cuando esa multitud de pecadores se arrepiente y se propone dirigirse al santuario de la Verdad, nadie conoce el camino; ni siquiera el peregrino, que hacía poco había visitado los lugares piadosos de más fama. Entonces el personaje central del poema se ofrece como guía. Los únicos méritos de Pedro Labrador consisten en haber servido a la Verdad trabajando tenazmente y con dureza en los cam-

[7] Christopher Dawson, «The Vision of Piers Plowman». *Medieval Essays,* London, 1953. John Lawlor, *«Piers Plowman»: An Essay in Criticism,* London, 1962. E. Vasta, *The Spiritual Basis of «Piers Plowman»* Hague, 1965. *The Vision of William concerning Piers the Plowman,* ed. by W. W. Skeat (2 vols.), Oxford, 1886. *Piers Plowman,* ed. by Elizabeth Salter and Derek Pearsall, London, 1967. *The Book concerning Piers Plowman.* Translated into modern English by Donald and Rachel Attwater, London, 1957. Traducción en verso. Langland, *Piers the Plowman.* Translated into modern English by J. F. Goodridge, Penguin Books, 1966. Traducción en prosa.

pos de su patria durante cincuenta años, y en haber aprendido así la ruta señalada por la buena conciencia y la rectitud de intención. Pero, antes de partir, quiere dejar su parcela completamente labrada, y, para ganar tiempo, aconseja a las damas y caballeros que realicen alguna tarea siguiendo su ejemplo. No todos se dejan convencer fácilmente, y los holgazanes serán reducidos por el hambre. Después Dios otorga a Pedro un perdón para reyes, caballeros, prelados y labradores. Este perdón se lo disputa un clérigo, y, en el acaloramiento de la discusión, el poeta despierta de su sueño. Hasta este momento Pedro ha simbolizado simplemente al trabajador sencillo y honrado. Pero en las visiones que continúan: «Do - Well» («Hacer Bien»); «Do - Better» («Hacer Mejor») y «Do - Best» («Hacer lo Mejor»), Pedro se transfigura en la propia persona de Jesús, cuya crucifixión y descendimiento a los Infiernos se describen con penetrante sublimidad. Llega un momento en que la Gracia, la Verdad y la Justicia se encuentran y se enlazan en un abrazo; pero, después de la Ascensión, la Tierra vuelve a ser presa del poder del mal. Los buenos se refugian en la ciudadela de la Unidad, representada por la Iglesia, mientras las huestes enemigas avanzan tras el estandarte de Orgullo. El poema termina con la decisión que Conciencia toma de salir, en hábito de peregrino, en busca de Pedro Labrador, pues considera que sólo él es capaz de vencer a Orgullo.

La obra es una llamada a los semejantes del protagonista, a los trabajadores comunes, simbolizados en la figura de Pedro Labrador, para que realicen un esfuerzo positivo en defensa de la unidad del catolicismo. El contenido ideológico de *Piers Plowman* es profundamente religioso - social, y la finalidad de su autor tiende de forma rectilínea a la purificación de la Iglesia de Cristo y a la transformación del mundo por la acción de ésta. No se puede decir que sea una obra revolucionaria en el sentido moderno de la palabra; pero sí lo es en el sentido grande y verdadero, y contiene toda la fuerza revolucionaria constructiva del cristianismo. En *Piers Plowman*, la crisis social de la época adquiere su más directa expresión, y no sólo es la voz primera y auténtica del pueblo inglés, sino la primera y casi la única expresión literaria del lamento de los humildes. Los tiempos modernos, con todas sus preocupaciones sobre la conciencia de clases, no han sido capaces de producir una obra de literatura social comparable a la de Langland en profundidad y penetración. En ella, el amargo grito de los socialmente desheredados del siglo XIV inglés surge agudo y vibrante de la exhortación teológica y de la alegoría del poema.

Poco se sabe de la vida de Langland, aparte la probabilidad de que naciera en Shropshire y de que se educara en el monasterio de Great Malvern. Fue un clérigo de órdenes menores, que pasó la mayor parte de sus días viviendo —como él mismo dice— en Londres y de Londres. Habitaba con su mujer y su hija en una casita de Cornhill, y se ganaba parcamente la vida como cantor y copista, ejerciendo precisamente una labor parecida a la de algunos de los clérigos a los que critica en su obra como poco laboriosos y negligentes en el cumplimiento del deber[8].

---

[8] He aquí por qué en el poema Langland manifiesta que se debiera haber procurado

Chaucer. En cambio, hay abundantes noticias de su casi exacto contemporáneo Geoffrey Chaucer (1340?-1400)[9]. Hijo de un comerciante de vinos londinense, que abastecía las bodegas reales, fue paje de la duquesa de Clarence, nuera de Eduardo III, y más tarde escudero del rey. A los diecinueve años se hallaba en Francia donde fue hecho prisionero en uno de tantos episodios de la Guerra de los Cien Años, siendo rescatado varios meses después. A los veinticinco se casó con una joven cuya hermana llegaría a ser la mujer de Juan de Gante[10]. Bien relacionado con la corte, tuvo misiones diplomáticas en Italia, Francia y los Países Bajos, y es posible que se entrevistara con Petrarca y Boccaccio. Desempeñó cargos públicos, fue miembro del Parlamento, padeció alguna temporada el disfavor de Ricardo II, pero Juan de Gante le tendió la mano. Tuvo pensiones de todos sus reyes, se le nombró jefe de aduanas, y, al morir, fue enterrado en la abadía de Westminster.

Chaucer representa un gran avance en la literatura inglesa, una sacudida que venía a sacarla de la insularidad: los viajes de Chaucer y sus contactos con la literatura francesa e italiana la pusieron al día y la situaron en la plataforma europea. Chaucer es el gran poeta inglés del Medioevo. Podrán convencer más o menos su estilo y su intención, entusiasmar o no su artesanía, con frecuencia demasiado visible; pero, reconociendo lo que en él es criticable, hay que aceptar de un modo conclusivo sus grandes dotes de narrador en verso, su deleite por el detalle anecdótico, su jugosa fruición de lo pintoresco, su dominio del lenguaje, su formación humanística y literaria, y su infalible maestría métrica. A veces podrá quizás irritar el hecho de que para escribir admirablemente prescinda de la inspiración. Pero es preciso reconocer que, cuando Chaucer coge la pluma, sus versos, como los surcos del buen labrador en la besana, van sucediéndose paralelos, rectos, continuos, y, al fin de la jornada, hay que reconocer que la labor se ha hecho con propiedad, que acabamos de leer un buen poema, que nos hallamos ante una obra de arte perfectamente realizada. Como el maestro constructor de catedrales, Chaucer edifica con confianza y pulso su obra de artesanía poética, que frecuentemente cautiva, y siempre convence. Aunque Chaucer no representa la figura ideal que se suele tener de un poeta, hay que admirar su sugestiva garrulería, su dominio estructu-

---

un modo de vida digno para algunos religiosos «que actualmente se sirven del halago por pura necesidad, y se me oponen [habla la Verdad] a cada paso».

[9] C. S. Lewis, *The Allegory of Love,* Oxford, 1936. H. S. Bennett, *Chaucer and the Fifteenth Century,* Oxford, 1958. G. K. Chesterton, *Chaucer,* London, 1932. Nevill Coghill, *The Poet Chaucer,* Oxford, 1949. W. W. Lawrence, *Chaucer and The Canterbury Tales,* New York, 1950. John Lawler, *Chaucer,* London, 1968. *Companion to Chaucer Studies,* ed. by Beryl Rowland, Oxford University Press, 1968. I. Robinson, *Chaucer and the English Tradition,* Cambridge, 1971. *The Complete Works of Geoffrey Chaucer,* ed. by Walter W. Skeat, Oxford, 1912; 1957. *The Complete Works of Geoffrey Chaucer,* ed. by F. N. Robinson, Boston, 1961. G. Chaucer, *The Canterbury Tales.* Translated into modern English by Nevill Coghill, Penguin Books, 1951; 1975. Idem, *Troilus and Criseyde.* Translated into modern English by Nevill Coghill, Penguin Books, 1971.

[10] John of Gaunt (1340-99), duque de Lancaster, cuarto hijo de Eduardo III de Inglaterra y hermano del Príncipe Negro. Juan de Gante se casó en segundas nupcias con Constanza, hija de Pedro I de Castilla y, al enviudar, en 1392, tomó por esposa a Katherine, la cuñada de Chaucer, que había sido dama de compañía de Constanza y querida del duque durante años.

ral y métrico, y su capacidad de dar forma airosa, noble y eficaz a cualquier tema sugerido por su propio impulso o provocado por motivos externos. Elegido o impuesto el tema, el poeta medita y se ambienta, engancha al tren de la imaginación —o la fantasía— sus conocimientos y emociones, pone en movimiento su inspiración y su técnica, y surge la obra de arte. Así trabaja el poeta medieval —y, en mayor o menor grado, el poeta de todas las épocas—, y así elaboraba Chaucer los poemas que hicieron de él una figura de primera categoría en la poesía inglesa y universal.

Al hablar de la obra de Chaucer, es más preciso que recurrir a las fórmulas establecidas, de período francés, italiano e inglés, referirse a influencias francesa, italiana y a la corriente autóctona tradicional. El influjo francés se observa en *The Book of the Duchess (El libro de la duquesa)* y en la traducción inglesa de *The Romaunt of the Rose* de Guillaume de Lorris y de parte de la continuación de Jean de Meung. Existen tres fragmentos de esta versión, con un conjunto de 7.698 versos —que no llegan a la mitad de la extensión del *Roman de la Rose* original—, de los cuales sólo el primero —1.705 versos— se atribuye con seguridad a Chaucer. *The Book of the Duchess* es una alegoría de 1334 versos, en forma de sueño, en la que el poeta se lamenta de la muerte de Blanca de Lancaster, la primera mujer de Juan de Gante. Ambas obras riman en verso pareado, y se escribieron alrededor de 1370.

De influencia italiana son los poemas posteriores, además de algunos cuentos de *The Canterbury Tales. The House of Fame (El palacio de la Fama)*, compuesto entre 1374 y 1380, nos presenta al poeta, que, en un sueño, visita el Templo de Venus, en el que se ven pinturas de la historia de Eneas, su huida de Troya, sus viajes, y escenas de las relaciones entre el héroe y Dido, hasta que, llegando a Italia, se casa con Lavinia. Entonces, trasladado por un águila maravillosa a través del firmamento, el poeta aparece en una mansión adornada de estatuas de vates e historiadores, y observa a la Fama, asediada por una numerosa concurrencia, a la que distribuye honores y deshonras, según el humor del momento. Es el Palacio de la Fama, abarrotado de aspirantes a la fama y de algunos que incluso le piden el olvido. Chaucer mismo se ve animado por uno de los presentes a pedir que se le conceda renombre; pero el poeta rehúsa hacerlo, puesto que asegura conocer mejor su propio valer; además, está interesadísimo por encontrar una información amorosa de gran importancia. Pero los rumores que allí circulan, no son específicamente amorosos sino reflexiones sobre los altibajos de la fortuna y los trompetazos de la difamación. En el momento en que el poeta se afana por obtener, al fin, aquella especial noticia amorosa —que para la mayoría de sus contemporáneos debió de ser un secreto a voces— se trunca el poema, y nos deja con la incógnita para siempre.

The Parliament of Fowls (El Parlamento de las aves, 1382) es una evocación de la festividad de San Valentín, día en que cada ave escoge a su pareja [11]. En este caso, tres águilas masculinas se presentan en la corte de

[11] El día de San Valentín («Valentine's Day»), 14 de febrero, se celebra en Inglaterra des-

la Naturaleza con el deseo de conquistar una bella águila hembra. Entonces empieza el debate. La diosa Naturaleza dispone que sea la interesada la que escoja, y ésta, respaldándose en el refrán de que «quien bien ama tarde olvida», pide un año de tiempo para reflexionar y poner a prueba la firmeza de los pretendientes. El poema es indudablemente una alusión personal a alguna princesa de la época, requerida por varios príncipes. Se trata de una obra bien construida y agradable, cuyo sentido literario y propósitos humanísticos son bien claros. Empieza con el famoso pensamiento de Hipócrates y Horacio:

The life so short, the craft so long to learn,
The essay so hard, so sharp the conquering,
The dreadful joy, always that slit so yern:
All this mean I by Love.

(El arte es largo, y la vida breve,
El empeño duro, difícil la conquista:
La temible alegría, siempre tan huidiza:
A esto llamo yo Amor.)

Troilus and Criseyde (1382-5), que no tiene base clásica, es una interpretación de la supuesta narración troyana de Dares el Frigio y Dictis el Cretense, y de la del *Filóstrato* de Boccaccio. En ella se desarrollan los amores y aventuras de dos jóvenes troyanos, Troilo y su amada Criseida, y se relata la infidelidad de la joven y el remordimiento y menosprecio de sí misma, que por esta causa le sobreviene, aunque persiste en su infidelidad. Troilo, príncipe troyano, será el refinado amador en la línea medieval cortés, que reverencia a la mujer objeto de su amor; Criseida, el típico ejemplo de belleza y fragilidad femeninas, que le corresponde rendidamente un tiempo, pero que, por la fuerza de las realidades, claudica ante la fascinadora atracción de Diomedes, un noble griego. El escenario geográfico e histórico lo proporciona la Guerra de Troya. *Troilus and Criseyde* es un poema de gran categoría —8.200 versos escritos en la llamada rima real: a b a b b c c [12]—, en el que nos revela el carácter humano, frágil y voluble, de una mujer hermosa, cuya conducta, explicable o criticable, plantea un inquietante problema y constituye una subyugadora creación artística. Henryson le pondrá un final, Shakespeare recogerá el tema para una de sus tragedias [13], y, en *Hamlet,* acuñará su esencia en una frase epigramática: «Fragilidad, tienes nombre de mujer» [14]. En *Troilus and Criseyde* de Chaucer se cuentan los amores, en Troya, de Troilo, hijo de Príamo y hermano de Héctor, y Criseida, hija de Calcante, desertor troyano hacia el campo griego. El mediador será Pándaro, tío de Criseida, que ve

---

de tiempo inmemorial. Ese día, la juventud inglesa podía enviar regalos y mensajes amorosos y escoger pareja para el año.

12 Esta estrofa se llamó «rhyme-royal» porque Jacobo I de Escocia la utilizó posteriormente para su poema *The King's Quair* (1423-4).

13 Robert Henryson, *The Testament of Cresseyd* (c. 1492); Shakespeare, *Troilus and Cressida* (c. 1602), y también Dryden, *Troilus and Cressida* (1679).

14 *Hamlet,* Acto II, verso 146.

con muy buenos ojos que su sobrina arrebate de tal manera el corazón del príncipe troyano. A lo largo de la obra hay momentos culminantes, como la triunfal aparición de Troilo a caballo, de regreso del campo de batalla, manchado de polvo, sudor y sangre, visión que subyuga a Criseida; las reflexiones que se hace la joven ante la impresión que le ha causado Troilo, y lo que su corazón la empuja a hacer; y las audaces y gloriosas manifestaciones del amor conseguido. Troilo y Criseida serán amantes durante tres años, que transcurren como tres días de felicidad gloriosa. Pero aquí, como en *Romeo and Juliet,* fuerzas externas vendrán a imponerse sobre la voluntad de los amantes. Por un intercambio de prisioneros, Criseida pasará al campo griego, donde está su padre, a cambio del príncipe troyano Antenor. Allí cae bajo la fascinadora atracción de Diomedes, que la solicita asiduamente; y, hasta cierto punto compadecida de las heridas del joven griego, va cediendo, y, tan sólo en diez días llega a preferirlo a Troilo. Chaucer no determina bien la causa de la desviación de Criseida; de modo que el carácter de la joven queda, en el poema, bastante en entredicho. Pero Chaucer tiene sus reservas de hombre realista, y no se compromete. Ha habido correspondencia epistolar entre Troilo y su amada, el troyano no se explica la súbita desviación de una mujer que ha sido suya durante tres años y le ha hecho toda clase de promesas de fidelidad. En un encuentro en el campo de batalla, Troilo y Diomedes luchan sin consecuencias graves. Finalmente, Troilo cae en manos de Aquiles. Chaucer no nos dice de un modo claro lo que pasará. Sabemos que Criseida jura amor a Diomedes, y suponemos que cumple su juramento.

Men say —I don't— that she gave him her heart
(Book V, 1050)

(Dicen —no lo digo yo— que ella le dio su corazón)

apunta el astuto Chaucer. Que ella le promete su amor, y su amor quiere decir ella misma, Chaucer no lo puede negar; pero el poeta no se arriesga a ofrecer más seguridad. *Troilus and Criseyde* es uno de los poemas más bellos de toda la literatura inglesa y un fascinante estudio poético del corazón femenino.

Chaucer se había permitido tantos reparos y dudas acerca de la fidelidad de la mujer, que, en *The Legend of Good Women (La leyenda de las mujeres buenas,* 1385-6) —obra inacabada, de 2.723 versos pareados—, el dios del amor le reprende por su actitud negativa. La reina Alcestis [15] defiende al poeta; pero le obliga a que en adelante escriba en elogio de las mujeres. Tomando el material de Ovidio y otros autores, Chaucer compone varias narraciones poéticas sobre distintas amantes célebres, como Cleopatra, Tisbe, Dido, Lucrecia, Ariadna, Filomena, Filis e Hipermnestra.

La obra más importante de Chaucer son los *Canterbury Tales (Cuentos de Canterbury)* empezados hacia 1387 y truncados después de 1394. Siguen

[15] Alcestis, mujer de Admeto, rey de Perea (Tesalia), dio la vida para salvar a su marido. Alcestis es la protagonista de una tragedia de Esquilo.

la línea tradicional, pero en ellos se integran las distintas influencias y experiencias del poeta. Consta de 17.394 versos, escritos la mayoría en pareados heroicos. Contiene dos narraciones en prosa. Como la obra de Langland, la de Chaucer consiste también en una peregrinación; pero si *Piers Plowman* sigue la tradición de la «moralidad» medieval y busca en último término un motivo transcendental, la peregrinación de Chaucer, aunque bien intencionada en el fondo, permanece en un plano más horizontal y festivo. En realidad, la obra responde al título, y consiste en una colección de veinticinco narraciones encadenadas, utilizando el procedimiento de una supuesta peregrinación. La idea de justificar la publicación de una serie de cuentos mediante un enmarcamiento ambiental no era nueva; pero la de Chaucer fue muy afortunada; al ritmo de la marcha hacia Canterbury, oímos la palabra de los peregrinos, los conocemos y convivimos con ellos. El prólogo general es en sí una obra de arte excelente, ya que, a la vez que sirve de introducción, presenta a los protagonistas y ofrece una viva pintura de una zona de la sociedad inglesa contemporánea del poeta. Se describe allí una congregación de treinta y un peregrinos, que se han concentrado en una venta de Southwark (Londres), en la ribera Sur del Támesis, para emprender juntos la marcha, la mañana siguiente, hacia Canterbury, con el fin de visitar la tumba de Santo Tomás Becket. Después de la cena, el ventero, que está decidido a acompañarles, les propone que, para amenizar el viaje, los peregrinos cuenten cuentos a la ida y a la vuelta. Al regresar, el mejor narrador será obsequiado con una cena. Los peregrinos acceden, y, al ser presentados al lector, éste ve discurrir ante él un importante estrato de la sociedad medieval, desde el Caballero hasta el Labrador, pasando por una serie de estamentos y oficios, entre los cuales los más ampliamente representados son los pertenecientes al clero. Realizada esta introducción, y al apuntar el nuevo día, el grupo emprende su primera jornada, y el Caballero inicia el primer cuento, después de un prólogo particular, que le describe más detalladamente que en el esbozo general.

Este es el procedimiento inventado por Chaucer, y al recorrer su amplia galería de personajes —de la cual está ausente la aristocracia y en la que apenas figuran las artes y la intelectualidad—, nos enfrentamos con caracteres muy bien delineados, y de los cuales oímos cuentos generalmente adaptados a su estado y mentalidad. Por ejemplo, el Caballero, que lo es y se comporta como tal, narra un cuento de caballería, en el que Palamón y Arcite, prisioneros de Teseo, rey de Atenas, se enamoran de Emilia, la hermana de la reina Hipólita, y en la lucha que por ella traban en el palenque, el primero —que no es el favorito de la joven— no obtiene exactamente la victoria, pero sí a Emilia, por intervención de Venus y Saturno. El noble tema de la edad dorada del mundo clásico, inaugurado por el Caballero, desciende a lo fársico, y aun a lo obsceno, en los cuentos de infidelidad femenina narrados por el Molinero, el Mayordomo y el Cocinero. Ellos revelan la capacidad del poeta cortesano para arrancar la carcajada general de los contertulios de cualquier taberna y sonrojar o sublevar a algunos de los personajes del grupo peregrino. Son cuentos de cuerpo de guardia y puente de navío, de argumentos groseros, que, sin embargo, se desarro-

llan con la consumada pericia métrica, el dominio lingüístico y el instinto de la situación fársica propios de un narrador excepcional. El mejor de los tres, y el más obsceno, es el del Molinero. Cuenta éste que el carpintero John, hombre muy entrado en años, casado con una jovencita, Alison, tenía en su casa de Oxford, como huésped, al estudiante Nicholas. El estudiante y la joven pronto se conciertan para estar juntos, pero resulta muy difícil. Nicholas, versado en faldas y en astrología, advierte secretamente al carpintero que hay amenaza de un nuevo diluvio para el próximo lunes por la noche. Estamos en sábado, y no hay tiempo para construir un arca. El carpintero trabaja para hacer tres artesas grandes, que puedan servir a la vez de camas o barcas individuales, para él, para su mujer y para el estudiante, y salvarse así los tres de la catástrofe. Llegada la noche anterior al diluvio, se cuelgan las artesas del techo más alto de la casa, y cada uno se mete en la suya en espera del acontecimiento. John, agotado por el trabajo del día, se duerme inmediatamente. Alison y Nicholas descienden de las artesas, y sin pérdida de tiempo se meten en la cama conyugal, que se halla en una habitación de la planta baja. Pero Alison tenía otro pretendiente, que solía ir a importunarla de noche junto a la ventana. Esta vez se acerca a la ventana para pedirle un beso. Ella lo despide con desenfado; pero después se le ocurre burlarse del infortunado amante con una acción sumamente indelicada. Éste toma tan a mal la grosera burla de Alison, que entonces vuelve a la casa con un hierro candente para herirla en donde antes la había besado por engaño. Pero he aquí que Nicholas quiere repetir la acción, y recibe, en consecuencia, una quemadura terrible. Ante el doloroso ardor, Nicholas grita: «¡agua, agua!» Al grito de «¡agua!» despierta John, creyendo llegado el diluvio y las aguas a la altura de la casa y de las artesas. Corta las amarras de la suya, que viene al suelo, y el pobre carpintero se rompe un brazo, grita, alborota, y acaba siendo la burla de todo el vecindario, que lo toma por loco. La moraleja del cuento no es justa, pues la única que sale sin castigo es Alison, precisamente la más culpable. El cuento, en su origen un «fabliau», a pesar de la grosería final de Alison y Nicholas, queda elevado al nivel del arte por la extraordinaria maestría de Chaucer.

Los cuentos de la Priora, el de Chaucer mismo y el del Cura son, como es natural, de temas religiosos, moralizantes o anecdóticos; pero, cuando pasamos a la Mujer de Bath, la desenvuelta esposa sucesiva de cinco maridos —«y bienvenido sea el sexto cuando aparezca»—, y esperamos de ella un cuento que responda a las características de su retrato y franqueza expresiva, encontramos paradójicamente una fina narración idealista, que simboliza la romántica idea del amor oculta en el corazón de toda mujer. Esta mujer, desenfadada y garbosa, que al explicarnos su propia vida lo hace con tan desenvuelto realismo, recurre, para su cuento, a un relato romántico, enmarcado en el escenario caballeresco del ciclo arturiano y en el ambiente de las cortes de amor. Y es que, baqueteada por la vida, cínicamente adaptada desde que tenía doce años a las realidades de la existencia, ante las cuales respondía con una fachada de desdén, en el fondo de su conciencia conservaba algo fino, indestructible, un ideal —no realizado— recóndito

e inviolado. Era el ideal romántico de una juventud no bien vivida; un ideal de amor no alcanzado, que se realiza en el cuento —con un final de cuento de hadas— para bien de la pareja de la narración. He aquí por qué la moraleja del cuento, que en principio es la soberanía de la mujer sobre el marido, queda muy atenuada e idealizada respecto de lo que dicha soberanía pudiese significar en la realidad de la vida conyugal de la Mujer de Bath y sus maridos. Que deseaba mandar, no hay duda; pero es seguro que hubiese querido hacerlo de otra manera: como sucede en el cuento. Así, esta mujer que en la propia descripción del prólogo puede parecer terrible —y en más de algún aspecto—, en el cuento afina su percepción, y, simbolizando sus sentimientos, viene a decir que, en negocios de amor, la mujer entiende más que el hombre; y que el hombre sale ganando si en este terreno se deja guiar por la mujer. *The Wife of Bath's Tale* cuenta el castigo que se le había puesto a un joven por un pecado de amor: perderá la vida si no es capaz de descubrir en un año lo que más desean las mujeres. El joven sale por todas partes en busca de la solución, pero no puede encontrar a dos personas que coincidan en la respuesta. Riquezas, honores, diversiones, adornos, libertad, halagos, todo podría ser; pero nada parecía satisfacer la inquietud del itinerante y preocupado investigador. En el acierto le iba la vida, y el tiempo pasaba sin dar con la verdad. Un día, cabalgando por la linde de un bosque, vio a veinticuatro damas que bailaban sobre el césped. Al acercarse ilusionado, ellas desaparecieron, quedando en su lugar una mujer anciana y sin belleza. El caballero se atrevió a formularle la pregunta, y ella le contestó que le daría la respuesta en el momento preciso, con la condición de que él obedeciera sus deseos cuando se los manifestara. Ante la promesa del joven, la anciana le comunica la respuesta verdadera, y ambos se dirigen a la corte, a tiempo de conquistar la libertad. La contestación fue aceptada por la reina. «Lo que las mujeres desean es la soberanía sobre sus maridos y amantes: éste es vuestro mayor deseo». Ninguna dama de la corte le pudo contradecir, y así salvó la vida. Pero ahora el joven debía cumplir la promesa hecha a la anciana. Consistía en casarse con ella inmediatamente. El joven se resistía, pero ella le convenció diciéndole que, siendo vieja y fea, no podía temer jamás que ella le fuera infiel, y que el ser pobre constituía una virtud cristiana. Recordando el texto del acertijo, el caballero aceptó, y se puso en sus manos en espera de lo mejor para ambos. Y así fue: al volver a mirar a su mujer, se encontró con que ésta se había transformado en una muchacha adorable. El joven la abrazó embelesado, y la felicidad les acompañó toda la vida.

Con el cuento atrevido y burlesco del Mercader, regresamos al estilo y argumento ya apuntados en el del Molinero. En él se describe el cómico ejemplo de una esposa joven y su ilegítima pareja; no encontrando sitio más apropiado, deciden hacer el amor en lo alto de un peral. Después de distintas intervenciones de otros peregrinos, se trunca la obra con la extensa plática del párroco, antes que el grupo entre en la ciudad de Canterbury.

El poema termina con unas retractaciones de Chaucer por la carencia de doctrina positiva o falta de intención edificante en algunos de sus escri-

tos, y pidiendo perdón y gracia a Dios y a Nuestro Señor Jesucristo para que se apiaden de él[16].

Aunque Chaucer no se ajustó al plan esbozado en el prólogo general de la obra —ya que eran dos los cuentos que cada peregrino debía narrar, uno a la ida y otro al regreso de Canterbury—, el hecho de escribir la retractación como epílogo hace pensar que, incompleta en conjunto y aun en alguna de las narraciones, el autor se había desinteresado de ella o la consideraba ya suficiente. Es indudable que Chaucer no dejó su libro organizado para la publicación. Ahora bien, tal como existen los manuscritos, es evidente que tenía el propósito de dividir los cuentos en grupos, de forma que alternase, de la mejor manera posible, lo noble con lo vulgar, lo serio con lo cómico, lo romántico con lo realista o incluso con lo escabroso y lo grosero. En cualquier caso, debemos juzgar *The Canterbury Tales,* tal como se nos ofrecen, y, en conjunto, hay que admitir que en ellos Chaucer aparece como uno de los más consumados narradores en verso de la literatura universal.

LA POESÍA INGLESA DESDE GOWER HASTA SKELTON

Entre las notables figuras de Gower y Skelton, se sitúan los contemporáneos y los seguidores de Chaucer. Estos últimos vienen a llenar en lo posible el vacío que en la poesía inglesa ilustrada se produjo en el siglo XV. Es difícil explicar satisfactoriamente las causas intrínsecas de esta escasa fertilidad. Las circunstancias visibles pueden ser la última parte de la Guerra de los Cien Años, seguida por la de las Dos Rosas, que asoló muchas de las baronías inglesas. Estos factores, aunque no conclusivos, son verosímiles por lo que respecta a la poesía cortesana, que solía vivir al amparo del mecenazgo; pero es difícil creer que pudieran afectar al verdadero genio poético. Por lo demás, la poesía popular siguió floreciendo a lo largo de este mismo período.

Barbour. Barbour y Gower son contemporáneos de Langland y Chaucer, y la parte importante de su producción aparece por los mismos años. John Barbour (1320-96)[17] es escocés, y su obra *The Bruce* (hacia 1375), de unos 13.000 versos, el poema nacional de Escocia. En él relata la historia del rey Robert the Bruce y James Douglas y la guerra de la independencia de Escocia a principios del siglo XIV contra Eduardo II de Inglaterra. No es un gran poema, pero tiene valor histórico, pues Barbour escribía sólo a medio siglo de distancia de los hechos. Desde el punto de vista literario, contiene buenos pasajes narrativos y descriptivos, singularmente el de la batalla de Bannockburn (1314), que decidió la contienda a favor de los

[16] Hay traducción española, en prosa, de *The Canterbury Tales,* por Pedro Guardia, Barcelona, Bosch, 1978.

[17] George Neilson, *Barbour: Poet and Translator,* London, 1900. John Barbour, *The Bruce,* ed. by W. Mackay Mackenzie, London, 1909. Idem, *The Bruce.* Traducción al inglés moderno por G. E. Todd, Glasgow, 1907. Idem. Traducción de J. E. Weston, Boston, 1914.

escoceses [18]. Paradójicamente, el conocido fragmento sobre la libertad, tan apreciado por los ingleses, pertenece a *The Bruce* y se refiere a Escocia.

Gower. El londinense John Gower (1325-1408) [19] es el poeta culto de más prestigio después de su amigo Chaucer [20]. Escribió en francés *(Speculum meditantis)*, en latín *(Vox clamantis)* y en inglés *(Confessio amantis)*. Esta última es su obra más importante. Los poemas en francés y latín revelan intención moralizante y reformadora; en su poema inglés, terminado en los años 1392-93, el poeta parece —aunque no absolutamente— abandonar su misión educadora, y promete cantar al amor. La estructura y contenidos de la *Confessio amantis* derivan del gran acervo de convenciones del amor cortesano. Una mañana de mayo el poeta, víctima de la pasión amorosa y vagando por el campo, se encuentra con la reina del Amor y le pide que le ayude. Ella le aconseja que vaya a confesarse con su propio confesor Genius, el cual le instruye acerca de los pecados capitales y le enseña lo que debe hacer para superarlos, poniéndole, mediante cuentos, ejemplos prácticos de vicios y de las virtudes opuestas. Genius, por tanto, tiene la triple condición de Gran Sacerdote del Amor, moralista cristiano y narrador de los cuentos. Éstos son más de un centenar y constituyen el núcleo de la obra. Derivan de fuentes clásicas, y a veces coinciden con algunos de los que se hallan en los *Canterbury Tales*, como el de la Mujer de Bath y el del Abogado. Fábulas como la de Narciso, y leyendas como las de Píramo y Tisbe, Alcestis, y Tarquino y Lucrecia, están primorosamente trazadas, y se refieren respectivamente a los amantes vanidosos, precipitados, sinceros y castos. Sin embargo, Gower no se puede comparar con Chaucer en méritos literarios. El lenguaje es el mismo, domina perfectamente el pareado octosílabo, posee una fluida sencillez estética; pero su arte no alcanza la suprema maestría, el sugestivo zarpazo narrativo de su gran contemporáneo. La *Confessio amantis* —obra de más de 30.000 versos— termina con la aparición de Venus, al poeta, para mostrarle sus cabellos grises en un espejo, invitarle a reflexionar, y despedirlo de la corte del Amor por ser demasiado anciano. Gower gozó en su tiempo de gran reputación. Está enterrado en la catedral de Southwark (Londres).

Con la muerte de Chaucer, Langland y Gower, enmudece durante un largo período la poesía narrativa inglesa. Chaucer y Gower habían agotado

---

[18] Respecto de Bruce existe la generalizada leyenda «Bruce and the Spider» («B. y la araña»), que cuenta cómo, en el período en que Bruce se encontraba escondido en la isla de Rathin —al N. de Irlanda—, vio una araña que intentaba colgar la tela de una viga. Fracasado el primer intento, la araña continúa hasta realizarlo. Este ejemplo de constancia animó a Bruce, que abandonó la isla en 1307, desembarcó en Carrick, y, luchando infatigablemente, consiguió arrojar a los ingleses de Escocia.

[19] J. H. Fisher, *Gower: Moral Philosopher and Friend of Chaucer*, New York, 1964. C. S. Lewis, *The Allegory of Love*, New York, 1958. John Gower, *Complete Works*, ed. by G. C. Macaulay (4 vols.), Oxford, 1899-1902. Idem, *Confessio amantis (The Lover's Shrift)*. Translated into modern English by Terence Tiller, Penguin Books, 1963. Es una adecuada selección que comprende alrededor de un tercio del original.

[20] Chaucer dedicó a Gower su poema *Troilus and Criseyde*. Ver Libro V, estrofa 266. Gower elogia a Chaucer hacia el fin de *Confessio amantis*, Libro VIII, versos 2.941-2.956.

virtualmente gran cantidad de temas y la forma de exponerlos; la lengua se encontraba en un período de alteración, entre el titubeo de la pronunciación o supresión de la e final, y no llegaban a Inglaterra y Escocia nuevos aires de vitalidad europeos. Quizá por esto no surgió ningún poeta auténtico hasta que Skelton, abandonando la sílaba y remitiéndose al acento, y renovando el verso y la temática con vivacidad popular, infundió en la poesía inglesa la energía que había perdido después de Chaucer.

SEGUIDORES DE CHAUCER EN INGLATERRA Y ESCOCIA

Chaucer encuentra continuadores tanto en Inglaterra como en Escocia [21]. En Inglaterra: Thomas Occleve o Hoccleve (1368?-1426), John Lydgate (1370-1450) y Stephen Hawes (1474?-1523). Todos ellos siguen la estela chauceriana y producen, con gran dedicación, una cantidad enorme de material poético, recorriendo los caminos trillados de los temas alegóricos y caballerescos. Pero es precisamente en la obra de estos poetas menores donde observamos que la lengua escrita da un paso notable hacia el inglés prerrenacentista.

El influjo de Chaucer en Escocia produjo continuadores de mejor calidad. Como sucede tantas veces en la historia política, la victoria que el rey de Inglaterra y sus barones no pudieron obtener con las armas en Escocia, la obtuvieron las letras inglesas representadas por Chaucer y por Gower. La escuela chauceriana escocesa presenta nombres como Jacobo I, Henryson, Dunbar y Douglas, alguno de ellos muy eminente.

Jacobo I. El rey de Escocia Jacobo I (1394-1437) [22], tuvo la suerte de caer prisionero, en su niñez, del rey de Inglaterra, Enrique IV, que, durante los diecinueve años que lo tuvo en cautiverio, le puso en contacto con los mejores maestros de su corte. Allí se enamoró de Joan Beaufort, sobrina segunda del rey inglés, y para ella escribió *The King's Quair (Cuaderno del rey,* hacia 1423). El poema es la historia romantizada de estos amores, que tuvieron un final feliz. Jacobo se casó con Joan en 1424 y regresó a Escocia y a su trono. Se debe al rey Jacobo el que la estrofa a b a b b c c, utilizada en su poema, se llame «rhyme royal» («rima real»).

Henryson. Si Jacobo I es el sucesor más notable de Chaucer, Robert Henryson (1430?-1505?) [23] es el más genuino, puesto que *The Testament of Cresseid* (c. 1492) es una continuación libre de *Troilus and Criseyde* de Chaucer. Tiene 616 versos de diez sílabas, y sus estrofas adoptan la «rhyme

[21] George Saintsbury, «The English Chaucerians». G. Gregory Smith, «The Scottish Chaucerians». Vol. II, *The Cambridge History of English Literature,* ed. by A. W. Ward and A. R. Waller, Cambridge, 1949. H. S. Bennett, *Chaucer and the Fifteenth Century,* Oxford, 1958.

[22] James I, King of Scotland, *The King's Quair,* ed. by W. Mackay Mackenzie, London, 1939.

[23] Marshall W. Stearns, *Robert Henryson,* New York, 1949. Robert Henryson, *The Testament of Cresseid,* ed. by Denton Fox, London, 1968. Robert Henryson, *Poetical Works,* Oxford, 1981.

royal». En este poema, Criseida, abandonada por Diomedes, regresa a casa de su padre, retirándose a rezar a Venus y a Cupido, de cuyo templo es sacerdote y guardián Calcante. Allí la joven cae en éxtasis y sueña que los dioses la van a castigar con una grave enfermedad por su triple pecado [24], y que tendrá que arrastrar sus días en la miseria. Al despertar, Criseida se encuentra leprosa. Cuando su padre la manda llamar para la cena, ella le informa de que no puede ir. Entonces aparece el padre y se da cuenta de la venganza de Cupido. Lleno de tristeza, la deja partir con las tablillas de San Lázaro hacia el hospital de leprosos, donde, en un rincón, se queja de su destino. Un día pasa Troilo, seguido de su ejército, por donde estaban los leprosos, en las afueras de la ciudad de Troya. Criseida está allí también implorándole con los ojos. Troilo cree reconocer a su amada, pero reprime el presentimiento, aunque queda sobresaltado por la emoción. Le arroja una bolsa de monedas de oro, y sigue su camino. Los leprosos permanecen asombrados; ella también; y cuando Criseida pregunta quién es el caballero, uno de ellos le dice que es Troilo, el príncipe troyano. Criseida morirá pronto. El poema tiene dos momentos culminantes: el encuentro y la emoción —refrenados y dubitativos— de los dos amantes, que no se conocen exactamente en estas nuevas y terribles circunstancias; y el testamento de Criseida, en el que ésta expresa su voluntad sobre su anillo de prometida, que, después que ella se muera, un leproso le llevará a Troilo, dándole a conocer el destino de su amada. Troilo erige después —según algunos— un hermoso mausoleo a su inolvidable Criseida de Troya con un sentido epitafio en letras de oro. Uno de los poemas de Henryson más conocidos es el diálogo amoroso «Robin and Makyne». En él la graciosa y coqueta Mirry Makyne, después de dar alas y confianzas a su enamorado Robin, se burla de él y le planta con desenfadado descaro [25]. «The Two Mice» es también un interesante poema de Henryson [26].

Dunbar y Douglas. William Dunbar (1460-1530?) [27] es otro notable poeta escocés, autor de un considerable volumen de poemas, no extensos, entre los cuales destacan «The Thistle and the Rose» («El cardo y la rosa») y «The Dance of the Seven Deadly Sins» («La danza de los siete pecados capitales»). Este último presenta, en forma de sueño y en estilo realista y con versificación dura y adecuada, el macabro espectáculo de los pecados, personificados, que se lanzan sobre sus presas para conducirlas al infierno. En «The Thistle and the Rose», Dunbar se sirve de los emblemas

---

[24] En Henryson, Criseida es castigada por ser triplemente perjura: abandonar a Troilo, ideal del amor cortés, por Diomedes, que no comparte este ideal; por convertirse en una mujer pública, cuando podía haber vuelto a Troilo, y por rebelarse contra los dioses del amor, es decir, por renegar de Dios, según el punto de vista cristiano medieval.

[25] El poema «Robin and Makyne» de R. Henryson se encuentra en *The Oxford Book of English Verse 1250-1918.* Chosen and ed. by A. Quiller-Couch, Oxford, 1957, págs. 20-25.

[26] El poema «The Two Mice» de Henryson se encuentra en *The Oxford Book of Medieval English Verse.* Chosen and ed. by Celia Sisam, Oxford, 1970, págs. 457-466.

[27] J. W. Baxter, *William Dunbar,* Edinburgh, 1952. *The Poems of William Dunbar,* ed. by W. Mackay Mackenzie, London, 1960.

de Escocia e Inglaterra para simbolizar el matrimonio del rey escocés Jacobo IV con Margarita Tudor. El poema también está organizado oníricamente, y utiliza la imagen tradicional de la mañana de mayo con los convencionalismos ambientales representativos de la naturaleza. Gavin Douglas (1474?-1522)[28], aunque menos importante, merece ser recordado por haber traducido al inglés toda la *Eneida* de Virgilio; comenzó este trabajo en 1512; apareció póstumamente en 1553.

La poesía pastoril de Barclay. Al margen de las corrientes chaucerianas se encuentra Alexander Barclay (1475-1552), primero monje benedictino en Ely, y luego fraile franciscano en Canterbury y rector de All Hallows de Londres. Se le conoce como autor de *The Ship of Fools of the World (El barco de los locos del mundo)*, traducción y adaptación inglesa del *Narrenschiff* (1494) de Sebastián Brant. Barclay amplió tres veces el original alemán, de modo que *The Ship of Fools* sobrepasa los 14.000 versos. El poema está escrito en «rima real», aunque en lenguaje sencillo. Sigue la idea original del viaje en barco como símbolo medieval de la peregrinación de la vida; pero Barclay subraya la actitud de Brant respecto a los distintos tipos de locos que están al mando del barco, y, con la intención de remediar los errores y vicios de la Inglaterra de su tiempo, arremete contra los responsables del gobierno, la administración, la Iglesia y los negocios, poniéndose al lado de los humildes contra los opresores. Como en el caso de Langland, también su actitud religiosa es completamente ortodoxa. Pero no radica en esta obra la importancia histórica de Barclay, sino en sus cinco *Eclogues,* publicadas sueltas entre los años 1515-1521. Las escribió Barclay cuando estaba en el monasterio de Ely, y son adaptaciones de los renacentistas italianos Eneas Silvio Piccolomini (el futuro Pio II) y de Juan Bautista Spagnolo, llamado el Mantuano, que era apreciadísimo por sus églogas latinas en la Inglaterra desconocedora todavía de los idilios griegos de Teócrito. Con estos poemas bucólicos, que representaban una novedad temática y estilística, Barclay introducía la poesía pastoril en Inglaterra dos generaciones antes de que lo hiciera Spenser. El hecho es muy significativo en la esfera literaria, puesto que el elogio de la vida rural y sencilla representa una reacción ante los ideales caballerescos, tan firmemente establecidos en la conciencia medieval.

LA ORIGINALIDAD RÍTMICA Y TEMÁTICA DE SKELTON

John Skelton. La poesía inglesa cambia de rumbo con la aparición de John Skelton (1460?-1529)[29]. La presencia de este poeta ocasiona una transformación temática, una renovación del vocabulario y un cambio de

[28] Gavin Douglas, *Select Works*, ed. by David F. C. Coldwell, Oxford, 1964.

[29] I. A. Gordon, *Skelton, Poet Laureate*, Melbourne, 1943. H. L. R. Edwards, *John Skelton. The Life and Times of an early Tudor Poet*, London, 1949. S. E. Fish, *Skelton's Poetry*, New Haven, 1965. John Skelton, *The Complete Poems*, ed. by Philip Henderson, London, 1966. Idem, *Poems*. Selected and ed. by Robert S. Kinsman, Oxford, 1969.

ritmo en la articulación y en la andadura del verso. Skelton saca la poesía inglesa del atolladero de los seguidores de Chaucer, y la conduce ágil y vigorizada en estilo, lenguaje y frescor, hacia el primer Renacimiento. Como John Donne en su tiempo, Skelton es un renovador que disloca una tradición para abrir a la poesía un nuevo cauce. Su obra poética es bastante voluminosa; sus poemas más representativos son: *Colin Clout* (1522), duramente satírico, en el que un vagabundo protesta de los desmanes de los eclesiásticos y de la corrupción de la Iglesia reformista; *Speak, Parrot (Habla, cotorra,* 1521), y *Why Come You Not to Court? (¿Por qué no viene usted a la corte?* 1522-3), de intención política, que contienen ataques contra el cardenal Wolsey, y subrayan, de acuerdo con el sentir de la época, las nefastas consecuencias de su posición dominante; también la sátira contra la embriaguez, retratada realísticamente en *The Tunning of Elinor Rumming (Los barriles de E. R.,* hacia 1508), donde nos presenta a unas parroquianas, empedernidas bebedoras, que, arrastradas por el vicio, acuden a la taberna, pagando la mayoría de ellas en especie: un conejo, la capucha del marido y hasta el anillo de matrimonio. Pero la obra más justamente celebrada de Skelton es *Philip Sparrow (Felipe Gorrión,* hacia 1508). Se trata de un poema burlesco, de 1.382 versos, escrito aparentemente para consolar a una jovencita, cuyo gorrión había caído bajo la zarpa del gato. La muchacha se llama Jane, y, por algunas atrevidas alusiones a su beldad, parece que no debía de ser tan niña. Éste es el primer poema inglés importante destinado a la adolescencia. Resulta algo quebradizo e inconsistente; se sostiene por el estilo y el garbo humorístico del autor, que sigue condescendiente el dolor y el lamento de la jovencita, como haría un abuelo, sin complacerse, pero también sin convertir en drama el sentimiento de la interesada. Nos hace asistir, incluso, al funeral por el gorrión. El poema se divide en dos secciones temáticas: la historia del gorrión y el retrato de su dueña. Perfecto en su ligereza y muy logrado en su graciosa insignificancia argumental, aunque las intenciones son distintas, la lectura de *Philip Sparrow* nos trae en seguida a la memoria el exquisito poema *The Rape of the Lock (El rizo robado,* 1714), de Alexander Pope. Está escrito en el verso breve acentual, llamado «Skeltonic metre», y su estilo y tema se combinan tan perfectamente, que hacen de él un juguete poético de gran frescor y comicidad. Los poemas líricos que dedica Skelton a algunas señoritas [30] en *The Garland of Laurel (Guirnalda de laurel,* 1523) son de una vivacidad y un encanto exquisitos [31]. Skelton era sacerdote católico, y no aceptó la Reforma.

---

[30] Por ejemplo, los titulados «To Mistress Margery Wentworth», «To Mistress Isabel Pennell» y «To Mistress Margery Hussey».

[31] Son buenas antologías del período las de: Fernand Mossé, *Manuel de l'anglais du Moyen Âge,* París, 1949. Traducción inglesa, *Handbook of Middle English,* Baltimore, 1952. *A Guide to English Literature* (vol. I), ed. by Boris Ford, Pelican Books, 1954. *The Oxford Book of Medieval English Verse.* Chosen by Celia Sisam, Oxford, 1970. J. B. Trapp, *Medieval English Literature.* The Oxford Anthology of English Literature, New York, 1973.

2. PROSISTAS EMINENTES DESDE CHAUCER HASTA MALORY Y LA IMPRENTA

Desde los tiempos de Enrique II —segunda mitad del siglo XII—, en los que se desarrollaba aquella escena de *Ivanhoe* en que Walter Scott hacía sostener a un porquero y a un bufón un curioso diálogo donde se señalaban los términos anglosajones y normandos para nombrar distintos animales desde que pasaban del cuidado del siervo a la mesa del señor, la lengua inglesa, en su acepción académica de «inglés medieval primitivo», se fue abriendo paso a través del francés importado por los normandos, y, hacia mediados del siglo XIV, las escuelas, la corte y los tribunales de justicia tuvieron que aceptar la fuerza del hecho lingüístico. Las escuelas empezaron a servirse del inglés después de la peste bubónica (1348-9); los tribunales lo utilizaron para sus procedimientos legales desde 1362, y el canciller del reino abrió el Parlamento con discursos en inglés los años 1362, 1363 y 1364. Antes de que terminase el siglo XIV, ya no se podía dar por supuesto que quienes deseaban aprender tenían que saber francés o latín.

TRADUCCIÓN Y COMPOSICIÓN

Trevisa, Chaucer y Wyclif. En general, la prosa empieza a establecerse en las lenguas modernas partiendo de traducciones del latín. El primero de los grandes traductores ingleses es John of Trevisa (1326-1412), que en 1387 vertió al inglés el *Polychronicon* (1350?) de Ranulf Higden, benedictino de Chester, y hacia 1398 había terminado la traducción de *De proprietatibus rerum* de Bartholomew de Glanville (llamado Bartolomé el Inglés), profesor de teología en París (fl. 1250). El *Polychronicon* es una historia universal desde la creación hasta la época de Trevisa, y en ella se recopilan muchas de las leyendas de las crónicas en uso; *De proprietatibus rerum* es una gran enciclopedia de conocimientos generales, utilizada incluso en épocas muy posteriores. Trevisa es sencillo, pintoresco, anecdótico, y tiene flexibilidad suficiente para despegarse del original y verter el texto latino en un inglés claro y expresivo.

Como prosista, Geoffrey Chaucer (1340?-1400) no escribirá nada que esté a la altura de lo que realizó como poeta: su traducción de *De consolatione philosophiae* (1380) de Boecio, su tratadito sobre el astrolabio (1391) y los dos cuentos en prosa *The Tale of Melibeus and Dame Prudence* y *The Parson's Tale (El cuento del párroco),* insertados en *The Canterbury Tales,* no pueden compararse con lo que escribió en el género que dominaba con tanta maestría.

John Wyclif (1320?-84), precursor de Lutero y de la Reforma, escribió folletos y tratados contra la autoridad pontificia, y fue expulsado de Oxford por sus ideas heréticas y antijerárquicas. Existe una firme tradición de que tradujo la *Vulgata,* primero en una versión muy ajustada al texto

latino y después en otra más libre y más inglesa; pero no se puede precisar exactamente la medida de su participación en este trabajo. Sus sermones son muy instructivos desde el punto de vista lingüístico, y su estilo resulta armonioso y suave. Son innegables su celo religioso y su aleccionadora actitud, y su pensamiento resulta completamente ortodoxo cuando se refiere a problemas de moral cristiana.

"The Travels of Sir John Mandeville". En el último cuarto del siglo XIV aparece en Inglaterra la traducción de una obra literaria excepcional: *The Travels of Sir John Mandeville (Los viajes de sir J. M.,* hacia 1377)[1]. Su autor es un narrador de primera calidad, cuyo nombre se desconoce. El libro se escribió en francés en 1356 ó 1357, y su manuscrito más antiguo data de 1371. Los nombres de sir John Mandeville, nacido en St. Albans, o el de un cronista de Lieja llamado Jean d'Outremeuse, o el de Jean de Bourgogne, no revelan la paternidad de la obra. El hecho es que, quienquiera que fuese el autor, con la redacción de *The Travels,* llevó a cabo una de las supercherías más conseguidas de la historia de la literatura, a la vez que dio a la luz uno de los libros más divertidos del Medioevo. Por otra parte, sus anónimos traductores ingleses fueron escritores de auténticas cualidades narrativas, y al verter la obra a su lengua hicieron una aportación de gran categoría a la novelística inglesa. *The Travels* distribuye su material en dos partes: una descripción de los caminos y lugares de Tierra Santa, y el relato de un viaje a distantes lugares de Asia. Al principio, el libro pretende ser una guía de peregrinos hacia los Santos Lugares; pero pronto se descubre que el itinerario por Tierra Santa es un pretexto del autor para describir a su gusto lo que le parece sobre el tema; y, cuando se da cuenta de que el viaje por Palestina no es suficiente, dispara su fantasía hacia las Indias, Java, los reinos del Catay y las tierras del Preste Juan, basándose en autoridades que van desde Plinio hasta Beauvais, Boldensele y Odorico de Pordenone[2]. Las supuestas experiencias personales del viajero, que a veces se desmienten con graciosa ironía, consisten en una recopilación de narraciones, leyendas y maravillas de la historia natural, admirablemente dispuestas, y relatadas con la extraordinaria agilidad de un auténtico prosista. Es evidente el matiz humorístico que se desprende de algunas de sus relaciones de lugares sagrados o maravillosos, como la del Paraíso Terrenal, la del arca de Noé, la de la isla imantada que atraía a las embarcaciones, el mar de piedra de los dominios del Preste Juan, el valle peligroso, el país de los hombres que tenían un solo pie, aquel en que las personas eran hombres y mujeres a la vez y actuaban según sus deseos, o la narración del pozo que manaba agua de distinto olor cada hora

[1] Malcolm Letts, *Sir John Mandeville: the Man and His Book,* London, 1949. *The Bodley Version of Mandeville's Travels,* ed. by M. C. Seymour, Oxford University Press, 1963. *The Travels of sir John Mandeville,* New York, 1964. Edición ilustrada con 119 grabados.

[2] El *Speculum naturale* y el *Speculum historiale* del dominico Vincent de Beauvais (s. XIII), el itinerario de Tierra Santa de Guillermo Boldensele y los viajes misionales por el Este del franciscano Odorico de Pordenone. Ernest A. Baker, *The History of English Novel* (vol. I), New York, 1957, pág. 80.

del día. La importancia y difusión de *The Travels* en su época queda atestiguada por la existencia de unos trescientos manuscritos, que pueden agruparse, por lo menos, en tres versiones inglesas. El autor no se interesa por la actualidad de la información que ofrece, no le importa la realidad de la misma, y la cronología y la geografía son caprichosas [3]; lo que atrae es la presentación de los hechos ficticios en un estilo subyugador y convincente, cosa que consigue gracias a unas cualidades narrativas que anuncian las de Defoe varios siglos más tarde. Como Defoe, el autor de *The Travels* escribe por el mero gusto de escribir, y muestra en ello tanta maestría y garbo, que su pluma tiene la virtud de convertir el amasijo de ficciones y material legendario que frecuentemente utiliza en una de las obras de fantasía más amenas de su tiempo. La prosa de *The Travels* tiene un suave movimiento narrativo y una gracia estilística que hacen de este libro el primer gran hito de la prosa inglesa y de la literatura creativa medieval.

Otras manifestaciones de la prosa. La tarea de convertir el inglés en un medio adecuado de expresión escrita y transformarlo en un noble instrumento de comunicación fue un proceso lento; y es un signo de su viabilidad el hecho de que, conjuntamente con obras de importancia, aparezcan otras de carácter utilitario: libros de modales, piadosos, didácticos, de caza y aun de gastronomía. Las obras de poesía caballeresca, prosificadas y modernizadas, y las crónicas, simplificadas y resumidas, familiarizaron a la clase media del siglo XIV con el libro y la prosa escrita, difundiéndose ésta como medio de instrucción y comunicación. A esta época pertenecen diccionarios como el *Promptorium parvulorum* de Geoffrey el Gramático (hacia 1440), que indican la divulgación de la enseñanza; colecciones de cartas familiares como *The Paston Letters* (1440-86); y existen papeles de negocios y otros documentos, que demuestran que las gentes del pueblo —soldados, mercaderes, criados y mujeres— leían y escribían con soltura. Sin embargo, los eruditos seguirán cultivando el latín como lengua sabia, y la literatura de creación no superará, hasta llegar a Malory, el peldaño alcanzado por *The Travels of Sir John Mandeville.*

Pecock. La prosa religiosa y polémica del período encuentra un ilustre representante en Reginald Pecock (1395?-1460), autor de muchas obras y folletos que tienden a refrenar, mediante la persuasión, la herejía de los «lolardos» o partidarios de Wyclif [4]. Su obra principal, el *Repressor of Overmuch Blaming of the Clergy (Represor de la abusiva censura del clero,* 1455), constituye una defensa de la jerarquía eclesiástica y una oposición a la crítica de Wyclif. Hombre tolerante y condescendiente, en una época de intransigencia y partidismo, Pecock sufrió muchos infortunios y murió

[3] Sin embargo, en el capítulo XX ofrece una explicación científica de la redondez de la tierra, cuando dice que, según afirman los marinos, al navegar hacia el Sur desaparece la llamada estrella Polar Norte, y al navegar hacia el Norte se oculta la llamada estrella Antártica.

[4] Los «lollards» exageraron más aún los puntos de vista de Wyclif, que condenaban la jerarquía eclesiástica, negaban la doctrina de la transubstanciación y afirmaban el derecho de todo individuo a interpretar la Biblia.

en prisión. Escribió en una prosa clara y organizada, y tuvo el mérito de ser el primero que se sirvió del inglés para tratar temas teológicos.

Caxton. La imprenta llega a Inglaterra en 1476, durante el reinado de Eduardo IV. Varios países europeos la tuvieron antes. William Caxton (c. 1422-91), que había impreso en Colonia el primer libro inglés —una traducción francesa de un conjunto de historias troyanas (1474)—, publica en su imprenta de Westminster varios libros importantes a partir de 1477. El primero fue *The Dictes and Sayings of the Philosophers (Dichos y máximas de los filósofos,* 1477), al cual siguieron el *Temple of Glass (El templo de cristal,* 1477), de Lydgate; *The Canterbury Tales (Los cuentos de Canterbury,* 1478), de Chaucer; el *Polichronicon,* de Trevisa, puesto al día por el propio Caxton; la *Confessio amantis,* de Gower (1483); *The Golden Legend (La leyenda áurea,* 1483), de Jacobo de Vorágine (1230-98), que es la traducción más importante de Caxton, y, finalmente, la interesantísima recopilación del material arturiano de Malory, publicada en 1485 con el título de *Mort d'Arthur.*

Malory. Como sucede con su gran antecesor, el supuesto John of Mandeville, se sabe poco de Thomas Malory [5], aparte el fascinante cúmulo de material caballeresco arturiano que dejó. Según Eugène Vinaver, parece que nació hacia 1410 y murió en 1471. Era señor de Newbold Revel (Warwickshire), fue miembro del Parlamento y sufrió prisión por delitos graves. Pero todos los intentos realizados para llegar a una identificación del escritor no pasan, hasta el presente, de conjeturas, que contribuyen poco a la comprensión de su carácter, y, en el fondo, se sigue desconociendo al autor de la *Mort d'Arthur.* Esta obra fue publicada por Caxton en 1485. Caxton dice en el prólogo que asume la responsabilidad de imprimir las historias del rey Artur y de algunos de sus caballeros, y que estas historias proceden de un ejemplar que se le entregó, el cual «Sir Thomas Malory compuso en inglés, sacándolo de ciertos libros franceses». Pero esta manifestación es sólo un artificio literario convencional de la época. La verdad es que Malory había recurrido a muchas fuentes para reunir su material arturiano, y, basándose en éste, Caxton organizó la recopilación novelesca que tituló *Mort d'Arthur.* Malory había hilvanado y coordinado diversas narraciones dispares sin tratar de fundirlas en un conjunto armonizado. Sin embargo, la narración presenta un núcleo central, y, a pesar de los amplios paréntesis que se abren para incluir las aventuras de caballeros como Pelías, Palomides, Galván, o la fascinante leyenda de Tristán e Isolda, en la obra aparece el hilo argumental dominante que consiste en las aventuras de Artur, trenzadas con la leyenda del Santo Grial. En ella se narra el ma-

---

5 Eugène Vinaver, *Sir Thomas Malory,* Oxford, 1929. E. K. Chambers, *English Literature at the Close of the Middle Ages,* Oxford, 1945. Thomas Malory, *Le Morte d'Arthur.* Texto de Caxton. Introducción de John Rhys, London, Dent, 1963. Malory, *Works,* ed. by Eugène Vinaver, London, Oxford University Press, 1954, 1966. Idem, *The Tale of the Death of King Arthur,* ed. by Eugène Vinaver, Oxford, 1967. Sir Thomas Malory, *King Arthur and his Knights,* ed. by R. T. Davies, London, 1967.

ravilloso nacimiento de Artur, la intervención del sabio Merlín, el triunfante reinado del gran monarca; pero la historia encierra ya en un principio elementos primarios de destrucción, que consisten en el incesto —aunque no consciente— cometido por Artur con Margawse, su hermana por parte de madre, en su matrimonio con Ginebra, una dama que le tenía que ser infiel con Lanzarote, y continúa con el fracaso de éste en la búsqueda del Santo Grial y la obtención del Cáliz por parte de su hijo Galahad, representante de la pureza. La obra termina con la narración de la muerte de Artur a consecuencia de la herida que le causó Mordred —hijo del incesto—, en una batalla en la que éste muere también de una lanzada de su padre. La profecía de Merlín quedaba cumplida: el cuerpo de Artur era conducido en una barca que unas damas dirigieron hacia la isla de Avalon; Ginebra arrepentida, se encerraba en un monasterio y Lanzarote se convertía en ermitaño.

Definitivamente el conjunto narrativo de Malory, tanto en la versión de Caxton *(Mort d'Arthur,* 1485), como en la de E. Vinaver *(Malory: Works,* 1954, según el manuscrito de Winchester, descubierto en 1934), es una obra maestra de la literatura inglesa, llena de imaginación y vibración poéticas. Es cierto que el libro carece de consistencia moral en no pocas circunstancias: el hecho mismo de considerar a Lanzarote y Ginebra como modelo de amadores es una de ellas. De aquí la ensañada crítica del pedagogo Roger Ascham, cuando afirmaba que todo el placer del libro consistía en la matanza y la alcahuetería. Es también indudable que la obra no posee una estructura compacta y adolece de falta de unidad argumental y de pensamiento; pero tiene unidad de fondo, de estilo y de ambiente, y hay que reconocer que con ella Malory creó la mejor narración imaginativa de la época medieval. La prosa de Malory, tanto en la versión de Caxton como en la de Vinaver, es espontánea, sugestiva y fascinantemente poética. Obras como ésta constituyen importantísimos jalones en un determinado género, y, en este caso, la *Mort d'Arthur* deja la puerta abierta a la novela isabelina [6].

3. EL TEATRO INGLÉS MEDIEVAL

Estudiar la historia del drama medieval en Inglaterra es, en la mayoría de sus aspectos, examinar una variante regional del proceso seguido por

---

[6] *The End of the Middle Ages.* Vol. V de *The Cambridge History of English Literature,* ed. by A. W. Ward and A. R. Waller, Cambridge, 1949. H. S. Bennett, *Chaucer and the Fifteenth Century,* Oxford, 1958. E. K. Chambers, *English Literature at the Close of the Middle Ages,* Oxford, 1957. Ernest A. Baker, *The History of the English Novel.* From the Beginnings to the Renaissance. Vol I, New York, 1957. Para la prosa del período medieval son útiles las antologías de: Fernand Mossé, *Manuel de l'anglais du Moyen Âge,* Paris, 1949. Traducción inglesa, *Handbook of Medieval English,* Baltimore, 1952. *Fourteenth Century Verse and Prose,* ed. by Kenneth Sisam, Oxford, 1959. *The Oxford Book of English Prose,* chosen and ed. by Arthur Quiller-Couch, Oxford, 1948. *An Anthology of English Prose* (Bede - Stevenson), arranged by S. L. Edwards, London, 1953. *The Pelican Book of English Prose* (From the beginnings to 1800), ed. by Roger Sharrock, Penguin Books, 1970.

el drama religioso en la gran patria común formada por la Cristiandad europea. El drama medieval inglés, como el español y, en general, el europeo, procede de un trasfondo del drama latino, de los oficios litúrgicos del martes y viernes de Semana Santa, y de la escenificación de pasajes bíblicos («misterios») y de vidas de santos («milagros»).

Desde el siglo IV hasta el X el teatro desaparece, a juzgar por la carencia de documentos, aunque no es inverosímil que existiera de un modo subterráneo. El período cristiano primitivo reaccionó contra las representaciones dramáticas por razones de moral bíblica y debido a las exageraciones y falta de decoro del drama latino tardío. Entre la opinión cristiana y las invasiones bárbaras, el teatro latino propiamente dicho dejó de existir. Ahora bien, si desapareció el drama, permaneció el actor en forma de juglar, ministril o animador más o menos ambulante, como se manifiesta en *Beowulf* y en *Widsith*. Y en los siglos XII-XIV, los ministriles constituyeron un elemento importante de la vida literaria y social. También en las villas inglesas se desarrollaban en este período actividades folklóricas de carácter convencional para celebrar la primavera, la recolección de la cosecha o la llegada del otoño; y asimismo entre el clero menor afloraba el gusto por las danzas, los disfraces y las parodias, como en la llamada del «Boy Bishop» (el Niño obispo), una de las expresiones más generalizadas.

Sin embargo, y a pesar del recelo con que la Iglesia veía muchas clases de representaciones, será del seno de ella misma de donde emanará la corriente más importante del teatro medieval: el drama litúrgico de tendencia popular. Comparado con los poquísimos restos del drama secular que han llegado a nuestros días, puede decirse que el teatro religioso constituye casi la totalidad del teatro inglés de la época. Como el de otras naciones europeas, su fuente es la Iglesia y de ella procede, igual que las demás grandes manifestaciones artísticas del Medioveo. El período que abarca es de unos quinientos años. Se origina en el siglo X, en unas interpolaciones latinas de la liturgia navideña o pascual, llamadas «tropos», y llega a su culminación en los ciclos de representaciones religiosas, realizadas en el siglo XV, en no pocas ciudades inglesas florecientes. Una idea del desarrollo escénico entre el «tropo» —o la interpolación dramática en la liturgia— y el drama medieval elaborado, la ofrece el «Diálogo de los pastores» de Limoges (siglo XI), escrito en latín, en el que los pastores de Belén y otras personas, situadas junto al pesebre, evidentemente cerca del altar, hablan del acontecimiento, utilizando palabras de los evangelios. El comienzo del breve diálogo ya presenta un estilo dramático especial: «¿A quién buscáis, pastores, en el pesebre? ¡Hablad!» [1]. De esta interpolación y de otras parecidas derivan los sucesivos «misterios» de los pastores —u otros motivos— en las lenguas vernáculas europeas [2].

---

[1] Ver *«Everyman» and Medieval Miracle Plays*, ed. by A. C. Cawley, London, 1956, pág. 79.

[2] Probablemente la escena dramática más antigua de la literatura inglesa es el diálogo entre José y María en *Christ I* (versos 161-214), de mediados del siglo VIII. Está escrito en anglosajón, y es de creer que el fragmento era recitado por los personajes José y María en las apropiadas funciones litúrgicas de adviento. Ver Charles W. Kennedy, *The Earliest English Poetry*, Oxford University Press, 1943, págs. 236-237. El texto puede encontrarse traducido a prosa inglesa moderna, en R. K. Gordon, *Anglo-Saxon Poetry*, London, Dent, 1954, págs. 136-137.

ORÍGENES DEL DRAMA INGLÉS MEDIEVAL

Los dramas religiosos medievales ingleses se dividen en «misterios», «milagros» y «moralidades». Técnicamente, el misterio debe ser de tema bíblico o evangélico, y el milagro tiene que versar sobre aspectos de la vida de un santo. Generalmente, en Inglaterra, ambos términos se confundían y entre ellos no se hacía distinción, siendo más frecuente la palabra «misterio» [3]. La «moralidad» es una forma dramática de fondo más teológico y cuyos personajes son alegóricos.

"Misterios" y "milagros". El primer ejemplo dramático del que hay noticia en Inglaterra se refiere a un «milagro» de Santa Catalina, representado en Dunstable (Bedfordshire) hacia el año 1119. Acaso fuese su autor el abate Geoffrey of St. Albans, pero no existe ningún manuscrito. En cambio, sí tenemos dos obritas del dramaturgo Hilarius: el «milagro» de *St. Nicholas* y el «misterio» *The Rising of Lazarus (La resurrección de L.).* Estos dramitas, pertenecientes al siglo XII, se escribieron en latín como todos los de este período. El primer fragmento dialogado de un posible «misterio» escrito en inglés es *The Harrowing of Hell (Descenso al infierno),* en el que se dramatiza la aparición de Cristo a los infiernos para salvar las almas de los justos; es probablemente de fines del siglo XIII. Sin embargo —según los textos existentes—, hasta mediados del siglo XIV no florece el drama litúrgico inglés, como demuestran las cuatro series de «misterios» correspondientes o atribuidos a cuatro importantes ciudades inglesas: York, Wakefield, Chester y Coventry. Los dramas que constituyen estos cuatro ciclos suelen repetir sus temas mejor o peor realizados, y son ejemplos felizmente conservados de lo que debió de suceder en otras ciudades británicas prósperas y activas del Medioevo.

Gracias al impulso del Concilio de Viena (1311), la festividad del Corpus Christi empezó a adquirir esplendor. Pocos decenios después, y por razones de esparcimiento artístico y de cultura religiosa del pueblo, se estableció que en la procesión del Corpus se dramatizara la concepción cristiana del universo desde la creación del mundo hasta el juicio final. En consecuencia, se desarrollaron para la escena pasajes del Antiguo Testamento o de los Evangelios que pudieran presentar, en una forma dramática sencilla, una visión orgánica de la historia del hombre. Así, en cada uno de los carros que recorrían los principales puntos de la ciudad, se representaba el «misterio» correspondiente ante los ciudadanos allí congregados, que veían desfilar los escenarios y asistían a la representación de ciertos pasajes, dramatizados según la habilidad de los autores y actores. Estos carros y «misterios» corrían a cargo de los gremios de artesanos, que rivalizaban

[3] La distinción entre «mystery» y «miracle» es de procedencia francesa. Antes de 1744 no se había llamado «mystery» a ninguno de estos dramas en Inglaterra. En los años 1170-80 el tecnicismo era «representatio», y la palabra «miracle» incluía tanto los dramas de carácter bíblico como los que escenificaban vidas de santos. Ver E. K. Chambers, «Medieval Drama», *English Literature at the Close of the Middle Ages,* Oxford, 1957.

unos con otros para proporcionar la mejor actuación y el escenario más apropiado. En York, los constructores de embarcaciones se ocupaban del «misterio» de Noé y el arca, y los orfebres, del de la adoración de los Reyes Magos; en Chester, los pañeros escenificaban la tentación de Eva, y los aguadores, el Diluvio; en Wakefield, el gremio de los cereros se responsabilizaba de la representación del misterio de los pastores. Los ciclos de «misterios» que han sobrevivido demuestran la riqueza de la vida comunal inglesa del Medioevo y la fuerza aglutinadora, vital y social, de la religión cristiana en aquel período.

Los ciclos de York, Wakefield, Chester y Coventry. El ciclo de York, el más extenso de los cuatro, comprende cuarenta y ocho «misterios», que, en la forma en que nos han llegado, pertenecen en conjunto a los cien años que van de 1350 a 1450. Poseen una intensa espiritualidad, y constituyen un grupo muy compacto que, desde *The Creation, and the Fall of Lucifer (La creación del mundo y la caída de L.),* pasando por *The Creation of Adam and Eve, The Fall of Man (La caída del hombre), The Crucifixion* y *The Resurrection,* llega hasta *The Judgment (El Juicio final).* Está documentado el hecho de que Ricardo II presenció el festival de York el año 1397. La última representación de este ciclo fue en 1579.

El ciclo de Wakefield consta de treinta «misterios», seguramente de fecha posterior a los de York. En conjunto, sus argumentos presentan un ambiente menos delicado y religioso, se desenvuelven con más libertad, y, por esta razón, ofrecen mayor dramatismo. La caracterización y la vivacidad de ciertas situaciones realzan el interés humano y escénico del ciclo. A esta serie pertenecen los «misterios» *Abraham and Isaac, Jacob and Esau,* el llamado *The Second Shepherds' Pageant (Segundo «misterio» de los pastores)* y *Herod the Great (Herodes el Grande).*

El ciclo de Chester agrupa veinticinco obritas de temas semejantes: *The Fall of Lucifer, The Sacrifice of Isaac* y *The Harrowing of Hell (Descenso al infierno). Noah's Flood (El diluvio de Noé)* también pertenece a este grupo, y en él la ironía medieval vuelca sus sarcasmos en la indócil y fársica figura de la mujer de Noé. Las representaciones de los «misterios» de Chester duraron hasta fines del siglo XVI.

Los «misterios» de Coventry forman un ciclo completo, de cuarenta y dos, que va desde Noé hasta la traición y suicidio de Judas. En él se produce una vuelta al tono serio y moralizador, y, entre las obras que lo componen, sobresalen *Cain and Abel, The Woman Taken in Adultery (La mujer adúltera)* y *The Annunciation.* Enrique V patrocinó las representaciones de Coventry en 1416, el año siguiente a la victoria de Agincourt.

Las representaciones religiosas latinas y las interpolaciones o «tropos» tenían lugar dentro de las iglesias, ya que formaban parte de los oficios divinos de los distintos períodos del año litúrgico. Pero los «misterios» escritos en inglés solían representarse fuera, en calles y plazas, en las festividades de Pentecostés o Corpus Christi. Por los documentos antiguos de los archivos gremiales, las artes pictóricas, y las anotaciones marginales de las obras, se sabe bastante del aspecto técnico de estas representacio-

nes: gastos materiales y retribuciones a los actores, indumentaria, disposición de los carros y mecanismo escénico [4]. Por el contrario, es poquísimo lo que se conoce de los autores de estos «misterios» y «milagros». Los conocimientos bíblicos y de doctrina cristiana que contienen, hacen suponer que los escritores eran clérigos. Queda constancia del nombre del dominico Thomas Bynham, a quien en 1423 se le encargó que redactase el programa-cartel de las representaciones del Corpus Christi de Beverley; de Robert Croo, que revisó el ciclo de Coventry en 1534, y de algunos otros autores y correctores; pero el hecho de que estos ciclos dramáticos pasaran de mano en mano a lo largo de los años, anula prácticamente la paternidad individual de estas obras y les da un carácter colectivo.

Las representaciones de la festividad del Corpus gozaban de gran popularidad entre el pueblo, y llegaron hasta los últimos tiempos del teatro medieval. Constituían una actividad orgánica y comunal, que proporcionaba doctrina y diversión a todas las clases sociales de una determinada localidad. La causa de su desaparición, por tanto, en el reinado de Isabel I, no fue que el pueblo hubiese perdido interés por ellas, sino que se debió a razones de política religiosa, y al extremado celo reformista que, con la excusa de idolatría y superstición, tendió a suprimir una actividad de profundas raíces católicas.

Las "moralidades". Las «moralidades» son posteriores en más de un siglo al establecimiento de los «misterios», y difieren de éstos en varios aspectos. Son obras mucho más extensas que cualquiera de las piezas individuales a las que se ha aludido, y alguna incluso está dividida en actos y escenas; no iban dirigidas exactamente al mismo público, sino que estaban escritas para su representación en locales y destinadas a un auditorio de clase más elevada y exigente; en la mayoría de los casos, lo más probable es que fueran representadas por actores profesionales. Es esencial en ellas el uso alegórico de las abstracciones; pero no es éste el aspecto que más las distingue de los «misterios», sino su intención general y su profundidad teológica. Por otra parte, en la «moralidad» empieza a asomar la individualidad del escritor, y el drama como género parece que se esfuerza por entrar en un período dramático más moderno. Tanto los «misterios» como las «moralidades» proceden de la misma fuente; pero si aquéllos muestran de un modo incipiente la historia dramatizada de la humanidad, éstas personifican el conflicto espiritual del hombre sometido al debate entre las virtudes y los vicios, y presentan, escenificado, el nivel espiritual de la historia del hombre. En realidad, no deja de haber puntos de contacto entre ambos géneros dramáticos; el «misterio» se propone mostrar la trayectoria lineal de la humanidad, según el concepto cristiano, a la luz de ejemplos históricos concretos, y la «moralidad», profundizando en el alma de cada hombre, trata de descubrirle el itinerario personal que ha de seguir en su lucha contra el mal, y le enseña a aceptar cristianamente las

[4] Ver *«Everyman» and Medieval Miracle Plays*, ed. by A. C. Cawley, London, Dent, 1956, págs. XII-XIII.

verdades escatológicas. Sin embargo, a pesar de su sentido alegórico y doctrinal, los personajes abstractos de la «moralidad» pueden adquirir individualidad y dramatismo, y es aquí donde se halla su auténtico mérito artístico, y donde descubrimos el eslabón de enlace con el teatro renacentista hasta llegar a Shakespeare. Las características fundamentales de la «moralidad» son la dramatización de los pecados capitales y las virtudes teologales y cardinales; la presencia del mal, representado por el mundo, el demonio y la carne, y la lucha para rescatar al hombre mediante la intervención de la gracia y la prudencia, que llaman a las puertas de su alma para darle fortaleza y consuelo. No es que no pueda haber en la «moralidad» elementos cómicos e incluso fársicos; pero su distintivo especial es la lucha de los vicios y las virtudes por la posesión del alma del hombre. En este combate trágico incipiente, de inspiración claramente católica, puede originarse la parábola trágica del drama de Shakespeare.

Entre las primeras «moralidades» figuran fragmentos de *The Pride of Life (El orgullo de la vida)*, de principios del siglo XV, pero las más conocidas e interesantes son *The Castle of Perseverance (El castillo de la perseverancia,* 1425?), extenso drama —3.650 versos— en que intervienen treinta y cuatro personajes; *Wisdom (Sabiduría,* 1460?), con treinta y seis personajes, de los cuales sólo seis toman parte en el diálogo; *Mankind (La humanidad,* 1475?) —900 versos—, para cuya representación se requieren siete personajes, y *Everyman (El hombre en general)* —921 versos— que tiene dieciséis personajes y data de finales del siglo XV. Todas estas obras son de carácter doctrinal, y su intención es preparar al hombre para vencer al mal en esta vida y enfrentarse triunfalmente con la muerte, finalidades que constituyen la expresión de la victoria espiritual, característica de la concepción católica del mundo. Mientras en España la «moralidad» llega a transformarse en el «auto sacramental», por obra de los grandes dramaturgos del Siglo de Oro, en Inglaterra —como había ocurrido con los «misterios»— queda truncada como género por la cerrada actitud religiosa y artística de la mentalidad reformista.

DESCRIPCIÓN ARGUMENTAL DE ALGUNOS DRAMAS MEDIEVALES

"Saint Nicholas". El «milagro» de *Saint Nicholas,* de Hilarius (siglo XII), está escrito en latín y se representaba el día del Santo, dentro de la iglesia, y probablemente antes de la función litúrgica. Es muy elemental; escenifica la historia de un pagano que, antes de emprender un viaje, deposita su tesoro a los pies de la imagen del Santo para que éste se lo custodie. Llegan unos ladrones y se lo llevan; al regresar el depositario del tesoro, se ensaña con el Santo y lo azota. Entonces la imagen desciende de su pedestal, se dirige a los ladrones, y los convence de que devuelvan el tesoro a su lugar. Al ver el pagano lo sucedido, loco de contento, se dispone a adorar la imagen del Santo. Entonces aparece un nuevo personaje, que representa al propio San Nicolás, e indica al pagano que sólo debe adorar a Dios. El dramita termina con la conversión del pagano a la verdadera fe.

"Mary Magdalene". El «milagro» pierde hieratismo y gana humanidad con el paso del tiempo; en *Mary Magdalene* (1480-90?) tiende a la «moralidad», al centrar en la protagonista el problema de la lucha entre el mal y el bien. En esta obra aparece María Magdalena, que, tentada por Satanás, huye con un galán. Sacudida por el arrepentimiento, la encontramos después arrodillada a los pies de Jesús en el banquete de Simón el Leproso, y, una vez perdonada, sigue al Salvador en su ruta de redención, hasta el Calvario, junto a la cruz, y en la resurrección. María Magdalena muere gloriosamente después de haber convertido al rey y curado a la reina y a su hijo. La obra está escrita en inglés y ofrece momentos de densidad psicológica.

"El Diluvio". El Diluvio universal es tema que aparece en todos los ciclos de «misterios». En *Noah's Flood (El diluvio de Noé)* se representa a Dios anunciando al protagonista su decisión de inundar la tierra, y, por mandato divino, el patriarca y sus hijos se disponen a construir el arca. Pero la mujer de Noé rehúsa colaborar, y hasta se resiste a entrar en el arca cuando ya están en ella Noé y toda la familia. Una situación cómica característica del Medioevo se desarrolla cuando la mujer de Noé se niega a subir al arca con el pretexto de que prefiere darse un paseo con una comadre. Jafet sale a buscarla, y, cuando consigue que entre, ella arremete contra su marido con una locuacidad tan tempestuosa como la tormenta climática que se avecina. Al fin, Dios explica a Noé lo que va a suceder con el Diluvio y le aclara el simbolismo de la aparición del Arco Iris, con el que termina la pieza.

El "misterio" de los pastores. En los ciclos de «misterios» están muy presentes, como es natural, los que se refieren a la Navidad, en los que se escenifica la profecía mesiánica de Isaías, la Anunciación del Ángel a la Virgen, las dudas de José y sus recriminaciones a María, la visión sobrenatural y la comprensión de José, el viaje a Belén, el Nacimiento, la revelación a los pastores y la visita de éstos al Niño Jesús, la intervención de Herodes, los Magos en Belén, la huida a Egipto y la matanza de los Inocentes. Sobresale por su realismo dramático, intentos de caracterización y ambiente de época, *The Second Shepherds' Pageant (El segundo «misterio» de los pastores,* llamado también *Secunda pastorum).* Consta de 754 versos, y son ocho los personajes. Comienza con los parlamentos y conversación de tres pastores, que hacen una crítica social de la época y exponen la situación general y personal de los hombres que trabajan en oficios humildes, vejados, despreciados y oprimidos. Asimismo presentan una ambientación del marco natural que los envuelve, con detalles realistas de la vida pastoril. Como la noche va a ser larga, se proponen aligerarla cantando. Entonces aparece Mak, un hombre disimulado y de pocos principios, que se finge enfermo, empieza a quejarse de su mujer, y, en cuanto se duermen les roba una oveja, se la lleva a su casa, y vuelve a reunirse con ellos, para no levantar sospechas. Los pastores, al despertarse, echan de menos la oveja, y se dirigen a casa de Mak, seguros de que allí la encontrarán.

Mak y su mujer, Gill, la han escondido en una cuna para desorientarlos; pero los pastores, al querer acariciar al niño que se supone que está en la cuna, descubren la oveja robada, y entonces se burlan de Mak, lo mantean, y se llevan su oveja. Al salir al campo y disponerse a descansar, se encuentran con el Ángel que canta «Gloria in excelsis» y les dirige el comunicado evangélico. Aquí retrocedemos en el tiempo hasta la noche de la primera Navidad, y estos pastores ingleses del Medioevo se dirigen al establo de Belén para adorar al Niño, ofrecerle sencillos y afectuosos regalos, y partir gozosos después de reverenciar a María y recibir su bendición en nombre del Hijo recién nacido. Al reflexionar sobre el drama, uno se pregunta si el autor tuvo conciencia de la contraposición que se puede establecer entre la realista, grotesca y actual situación de los pastores ante la oveja metida en la cuna en casa de Mak, y la visita piadosa que los mismos pastores iban a hacer al Niño en el establo de Belén.

"Everyman". La «moralidad» titulada *Everyman (El hombre en general)* se escribió probablemente hacia fines del siglo XV, y tiene gran parecido con el drama holandés del mismo título *Elckerlyc* (1495). No es fácil establecer cuál es anterior al otro, circunstancia poco importante, ya que ambos son expresión de la fe cristiana y la doctrina católica europea. El drama consta de 921 versos, y en él intervienen diecisiete actores, la mayoría representantes de abstracciones personificadas. Es una adaptación de las Danzas de la Muerte, y en él aparece Dios, que desde su trono observa con pesar que la mayoría de los hombres viven olvidados de su verdadera misión en el mundo y de espaldas a su Creador. Entonces llama a la Muerte y la envía a comunicar a Everyman que debe prepararse para emprender su último viaje. La Muerte le comunica el mensaje, pero Everyman se encuentra desprevenido y le pide que aplace el momento de la partida. Ello no es posible, y entonces Everyman se dispone a buscar compañía para este itinerario. Los Familiares y el Primo estarían prestos a irse con él; pero, cuando se enteran del destino, comprenden que les es imposible, pues algunos tampoco están preparados. Ante esto, Everyman acude a las Riquezas, que tampoco pueden seguirle por razones obvias. Everyman se desespera ante la negativa; pero las Buenas Obras, debilitadas como se encuentran, sí estarían dispuestas a acompañarle, si tuvieran fuerzas para ponerse en pie. Ellas le envían al Conocimiento, y éste acompaña al protagonista a la Confesión. Después del encuentro de Everyman con la Confesión, las Buenas Obras pueden levantarse, firmes y restablecidas, para hacer con él el viaje. Pero todavía parece necesaria más compañía, y entonces se presentan la Belleza, la Fuerza, la Discreción y los Cinco Sentidos. Todos ellos desertarán al fin, y Everyman, después de recibir los últimos sacramentos, orientado por el Conocimiento y acompañado tan sólo por las Buenas Obras, será recibido por el Ángel que lo conducirá al cielo y al reino eterno de Dios.

"The Castle of Perseverance". Está mucho más elaborada que *Everyman* la «moralidad» *The Castle of Perseverance.* Consta de 3.650 versos, y entran en ella treinta y cuatro personajes. El manuscrito es de hacia

1440, pero se supone que la fecha de composición es unos veinte años anterior. Los nombres de los personajes aparecen generalmente en inglés en el texto, pero en las entradas van en latín. La acción se centra en la carrera del hombre y su destino último. El argumento es complicado y se propone exponer la trayectoria espiritual de la Humanidad desde su origen hasta el día del Juicio Final. La poderosa trinidad negativa —Mundo, Demonio y Carne— pregona orgullosamente su poder desde sus estrados, con el propósito de adueñarse del Alma del Hombre. El Ángel Malo y el Ángel Bueno luchan por la posesión del Hombre, que se deja arrebatar por los Siete Pecados Capitales. Pero la Confesión y la Penitencia lo libran del poder de éstos y lo instalan en el Castillo de la Perseverancia. Los Siete Pecados Capitales asedian el castillo, pero son rechazados por andanadas de rosas, símbolos de la Pasión, disparadas por las Virtudes. La Avaricia, sin embargo, tienta al Hombre y se lo lleva del castillo. El Hombre se entrega a ella, y finalmente, llega el momento de la Muerte, que reclama su presa. Entonces el Hombre recurre a la Misericordia, y, al morir, aparece ante el Trono celestial en espera del Juicio. La Justicia pronuncia estas palabras: «Que beba del licor que haya elaborado»; pero la Gracia apela a la Pasión de Cristo y logra salvar el Alma del Hombre. *The Castle of Perseverance* es una pieza dramática eficazmente desarrollada. El autor, anónimo, hace una síntesis de los dos temas triples que preocupaban tanto a la ética y a la teología del período —el alma, el mal y el bien; el juicio, el infierno y la gloria—, y consigue darles el necesario relieve. Esta importancia venía determinada por el aspecto de la sociedad, que en el siglo XV mostraba señales definitivas de emprender el camino de la adquisición de bienes materiales. En esta «moralidad» se añaden nuevas abstracciones, como Bonus Angelus, Humanum Genus, que realzan el valor del drama, aunque a veces producen cierta confusión psicológica. El autor muestra tener una visión amplia de la vida de su tiempo, y realiza un análisis de la misma con lenguaje adecuado y profusión de imágenes. La obra es un tanto prolija, pero sostiene su interés dramático desde el principio hasta el fin. El dramaturgo muestra competencia métrica, y, en general, utiliza la estrofa rimada de trece, nueve y cuatro versos, heredada de los «milagros». La obra es seguida, como si fuera un poema dramático; pero se puede dividir en cuatro actos [5].

[5] Ver *The Drama to 1642*, capítulos I, II y III, vol. V, de *The Cambridge History of English Literature*, ed. by A. W. Ward and A. R. Waller, Cambridge, 1950. E. K. Chambers, «Medieval Drama», *English Literature at the Close of the Middle Ages*, Oxford, 1957. Son fácilmente asequibles las colecciones de dramas medievales siguientes: *Everyman and Medieval Miracle Plays*, ed. by A. C. Cawlay, London, Dent, 1956. *English Miracle Plays, Moralities and Interludes*, ed. by Alfred W. Pollard, Oxford, 1965. *Seven Miracle Plays*, ed. by Alexander Franklin, Oxford University Press, 1970.

CAPÍTULO III

HACIA EL RENACIMIENTO INGLÉS

La Inglaterra medieval termina en 1485, cuando, en la batalla de Bosworth, el futuro rey Enrique VII Tudor vence a Ricardo III, y este hecho pone fin a la Guerra de las dos Rosas. A partir de entonces empieza para el país una época de relativa paz y seguridad, de florecimiento de la vida cortesana, que repercute en cierto modo en el ámbito cultural, hasta que esta paz interior se quiebra con la Revolución puritana de Cromwell a mediados del siglo XVII. Entre estos dos acontecimientos se encuentra la edad de oro de las letras inglesas, uno de los períodos más fecundos y extraordinarios de la literatura universal. Fenómeno de grandes consecuencias históricas y culturales fue la instauración del protestantismo en Inglaterra y Escocia, con la consiguiente separación religiosa de la Iglesia Católica Romana.

Como en períodos anteriores, aunque esta vez con más intensidad, vuelve a ser la influencia mediterránea la que viene a airear a la cultura inglesa. El Renacimiento italiano llega a Inglaterra reforzado por infiltraciones españolas y francesas, y el descubrimiento de los clásicos antiguos y la reinterpretación de la vida a la luz de los mismos produce el nuevo saber, llamado «humanismo», para distinguirlo del «escolasticismo» de la época medieval. Desde el Humanismo se desarrolla la Reforma, y este movimiento es el que deja una huella más honda en el carácter nacional. Humanismo y Reforma —aspectos ambos del Renacimiento inglés— corren paralelos en un principio, hasta que la Reforma se opone al Renacimiento por considerarlo demasiado exuberante y católico, manifestándose sobre todo contra el drama por parecerle el género más representativo de la literatura y de la vida de entonces.

El Renacimiento presenta en Inglaterra unas características básicamente europeas. Pero difiere del de otras grandes naciones en la rebeldía frente a la autoridad religiosa; en la exacerbación introspectiva y moralizante, que no se ajusta a un movimiento que tendía a rendir culto a la belleza y a la liberación de la energía intelectual; en un nacionalismo insular que se amuralla contra las formas de vida de otras zonas de la Cristiandad,

y en una actitud negativa en cuanto a la producción de obras de pintura y escultura religiosas, por exagerados escrúpulos de raíz puritana [1].

1. LA POESÍA EN EL PERÍODO TUDOR

El Renacimiento literario inglés surge con cierto retraso respecto al de otras grandes literaturas europeas, y aparece en dos oleadas de distinta magnitud: la del período tudor y la del período isabelino. Desde el punto de vista de la historia de la poesía inglesa, es evidente que la importancia del reinado de Enrique VIII no se ha reconocido de un modo adecuado. Las razones no son difíciles de adivinar, puesto que, por un lado, los problemas políticos y religiosos desencadenados o condicionados por el monarca han absorbido en gran parte el interés de la posteridad. Por el otro, existen diversos motivos que hay que atribuir a la época y a las circunstancias del escritor literario. El poeta inglés del Renacimiento, en general, es un noble que siente reparo en aparecer públicamente como autor; en consecuencia su obra suele ser desconocida hasta que se publica después de su muerte. Lo que pasó en España con Garcilaso, sucede en Inglaterra con Wyatt y Surrey, y aun con Philip Sidney medio siglo después. La poesía de Wyatt y Surrey, conocida entre sus amigos y en el reducido círculo cortesano durante la vida de sus autores, no se publica hasta 1557 —quince y diez años, respectivamente, después de la muerte de sus autores—, fecha en que el impresor londinense Richard Tottle, en su antología titulada *Miscellany,* da a la luz la obra lírica de estos dos importantes poetas, junto con la de otros más jóvenes, y varios anónimos. La tardía aparición pública de la obra de Wyatt y Surrey desvirtúa la verdad de los hechos, puesto que llega al mundo literario al borde mismo de la era isabelina; y la realidad es que los principales poetas, los innovadores más originales de la colección impresa por Tottle, son precisamente Wyatt y Surrey, pertenecientes ambos a la corte de Enrique VIII y representantes de la poesía inglesa del primer período renacentista y del ambiente literario y cortesano de aquel reinado [2].

POETAS DE LA ÉPOCA DE ENRIQUE VIII Y POSTERIORES

El puente entre John Skelton y la atmósfera italianizante que informa la poesía de Wyatt y Surrey lo tienden la vitalidad de la lírica popular,

[1] G. M. Trevelyan, *Illustrated History of England,* London, 1956. Idem, *English Social History,* London, 1946. J. R. Green, *A Short History of the English People* (2 vols.), London, 1964. S. T. Bindoff, *Tudor England.* Vol. 5 de *The Pelican History of England* (9 vols.), ed. by J. E. Morpurgo, Penguin Books, 1963-76. Ver *Renascence and Reformation.* Vol. III de *The Cambridge History of English Literature,* ed. by A. W. Ward and A. R. Waller, Cambridge, 1949. C. S. Lewis, *English Literature in the Sixteenth Century,* Oxford, 1954. John Hollander and Frank Kermode, *The Literature of the Renaissance England* (Anthology), Oxford University Press, 1973.

[2] *Songs and Sonnets by Surrey and Others,* ed. by Richard Tottel, London, 1557. Idem, ed. by Hyder E. Rollins (2 vols.) Cambridge, Mas., 1928-9.

la poesía meditativa, con advertencias metafísicas, de Thomas More (1478-1535), y los poemitas juguetones y frescos de Enrique VIII (1491-1547). Es paradójicamente graciosa la cancioncilla de símbolo navideño «The Holly» («El acebo»), cuyo autor es el rey. Su tema es la fidelidad amorosa comparada con el verdor perenne de este arbusto y de la hiedra. No debe tomarse sino como un lugar común convencional del lenguaje amatorio; sin embargo, se presta a la conclusión cautelosa que, sobre esta materia, pueden sacar las damas respecto de la palabra de los hombres, aunque sean reyes [3].

Wyatt. La labor primaria de aclimatación de ciertas formas poéticas italianas y de trasplante de algunos aspectos de la sensibilidad poética renacentista la intentaron por primera vez Wyatt y Surrey. Es una empresa paralela a la realizada en España por Garcilaso, aunque estos dos notables poetas ingleses no tienen la importancia del renacentista español. Thomas Wyatt (1503-42) [4] regresó de su embajada en Italia, en 1527, entusiasmado con Petrarca y el soneto, el terceto y la octava. Escribió canciones y poemas líricos, sátiras y epigramas. Donde se muestra más personal, suelto y expresivo es en la poesía lírica de procedencia tradicional, como «They flee from me» («Huyen de mí»), «And wilt thou leave me thus?» («¿Y me vas a dejar así?») y «Forget not yet» («No olvides aún»), que siguen teniendo interés en la actualidad. De todos modos, no hay que desdeñar el esfuerzo de Wyatt por adaptar el soneto petrarquista al sistema inglés, haciéndolo consistir generalmente en dos cuartetos de rima igual y un sexteto que termina con un pareado, o un cuarteto distinto más un pareado. Con ello introdujo en la literatura inglesa una forma que desde Sidney, Spenser y Shakespeare, hasta los modernos, iba a alcanzar grandísima importancia por su constante presencia, facundia y calidad. En su vida privada, Wyatt no aceptó el platonismo de Petrarca, y su comportamiento amoroso dejó de ajustarse al modelo cortesano. No se puede desmentir la tradición de que fuese amante de Ana Bolena, antes que Enrique VIII se fijase en ella. El soneto «Whoso list to hunt» («Quien desee cazar»), referente a la corza qùe lleva en el cuello la divisa «*Noli me tangere,* pues pertenezco al César», parece un documento decisivo [5]. Wyatt realizó distintos servicios diplomáticos, y también estuvo prisionero en la Torre de Londres. En 1537 fue nombrado caballero y enviado a España, donde pasó dos años como emba-

[3] *The Oxford Book of Sixteenth Century Verse.* Chosen by E. K. Chambers, Oxford, 1945, recoge tres poemas breves de Enrique VIII: «The Holly», «To his Lady» y «Passtime».

[4] Kenneth Muir, *Life and Letters of Wyatt,* Liverpool, 1949. Thomas Wyatt, *Collected Poems,* ed. by Kenneth Muir, London, 1963. Patricia Thomson, *Wyatt and his Background,* London, 1964. Idem, *Collected Poems,* ed. by. K. Muir and P. Thomson, Liverpool, 1969. Ver los poemas de T. Wyatt en *Silver Poets of the Sixteenth Century,* ed. by Gerald Bullett, London, 1957. También en la antología de John Hollander and Frank Kermode, *The Literature of Renaissance England,* Oxford University Press, 1973.

[5] El soneto procede de Romanello o de Petrarca («Una candida cerva»); pero la aplicación personal que Wyatt hace en su poema parece conclusiva. Sobre los amores de Wyatt y Ana Bolena, véase Harold Child, «The New English Poetry», capítulo VIII del vol. III de *The Cambridge History of English Literature,* ed. by A. W. Ward and A. R. Waller, Cambridge, 1949.

jador. La elegante octava «Tagus, farewell» («Adiós, Tajo») con alusiones a las arenas áureas del río español y a la exuberante curva de la ribera del Támesis, en la que se asienta Londres, es un poético recuerdo de su estancia en España, que no parece haber sido muy fructífera, a causa de las suspicacias de Enrique VIII, el rey por quien en el aludido poema, el poeta manifiesta que vive. En otras ocasiones, Wyatt recuerda a las damas crueles lo que pronto les sucederá con su belleza, y les advierte que, aparte del amor, el mundo de los varones no deja de tener incentivos interesantes.

Surrey. Henry Howard, conde de Surrey (1516-47)[6], admirador y seguidor de Wyatt, y descendiente de una de las familias más nobles de Inglaterra, fue decapitado por orden de Enrique VIII unos días antes de la muerte del monarca. Con la pérdida de Surrey, en edad tan temprana, se truncó la obra del poeta más prometedor del período. Sabía varias lenguas, entre ellas el español. Surrey descarta el soneto de estructura semipetrarquista y adopta definitivamente la forma de tres cuartetos de rima distinta y un pareado final: el llamado, más tarde, soneto shakespeareano, típicamente inglés. En los dos libros de la *Eneida* que tradujo, Surrey tiene el mérito de introducir el verso blanco, el famoso pentámetro yámbico, de tanta importancia en la poesía y en la dramática inglesa; domina la forma mejor que Wyatt, y demuestra más plasticidad técnica. En sus poemas amorosos es más impersonal y menos vigoroso; pero, cuando se deja llevar por su inspirada espontaneidad, consigue poner en sus versos elementos líricos de gran calidad. Sus sonetos sobre la primavera y la noche están perfectamente conseguidos; el lamento de la mujer del marino, en el poema «The Seafarer» («El marino»), contiene un patetismo angustioso; «In Windsor Castle» («Prisionero en el castillo de W.») es un recuerdo elegíaco, bellamente sentido y expresado, de los días de la adolescencia pasados en aquel lugar con el duque de Richmond, hijo natural de Enrique VII, amigo de infancia y después cuñado del poeta. Hay que reconocer que no son pocas las composiciones con las que Surrey consigue despertar el interés actual y emocionar al lector de nuestros días.

Gascoigne, Sackville y el "Mirror for Magistrates". Otros poetas dignos de mención, que cosechan laureles en otros campos de la literatura, son: George Gascoigne (1542?-77), de vena a menudo alegre y humorística, y Thomas Sackville (1536-1608), que escribió el extenso poema introductorio «The Induction» y «The Complaint of Buckingham» («Lamentación de B.») para el *Mirror for Magistrates (Espejo para magistrados*, 1563), renombrada obra del período, escrita en verso, en la que aparecen varios perso-

---

6 E. Casady, *Henry Howard, Earl of Surrey*, New York, 1938. Surrey, *Poems.* ed. by Emrys Jones, Oxford, 1964. En las antologías citadas, *The Oxford Book of Sixteenth Century Verse* y *Silver Poets of the Sixteenth Century*, la poesía de Surrey está suficientemente representada. También en la antología de John Hollander and Frank Kermode, *The Literature of the Renaissance England*, Oxford University Press, 1973.

najes ilustres —muchos de ellos pertenecientes a la historia inglesa— que cuentan su propio hundimiento y relatan sus desdichas [7].

2. HUMANISTAS Y REFORMISTAS

El despertar del nuevo saber en Inglaterra se refleja especialmente en las distintas derivaciones de la prosa del período tudor. Cuando Erasmo va a Inglaterra en 1499, encuentra allí un floreciente grupo de humanistas y helenistas, que le orientarán en sus estudios griegos: John Colet, William Grocyn, Thomas Linacre, William Lily y Thomas More. El primero y el último serán asimismo quienes muestren a Erasmo la posibilidad de realizar la Reforma sin abandonar la Iglesia tradicional [1].

PROSISTAS DEL PERÍODO TUDOR

La prosa de esta época abarca muchos de los aspectos de la vida intelectual contemporánea, y aun en la más restringida selección es imposible no tratar de los escritores más destacados del momento: humanistas, reformistas, traductores, y educadores. La tradición humanística inglesa procede del Medioevo, con personalidades como John of Salisbury y Roger Bacon; pero con el distintivo de «nuevo saber» renace en Inglaterra hacia fines del siglo XV.

Thomas More. En este ambiente, y en relación con el conjunto de humanistas citados, sobresale Thomas More (1478-1535) [2], la figura más universal del grupo por su simpatía humana, categoría moral y talento literario.

---

[7] Su editor fue William Baldwin, y la obra es más importante como historia moral que como poesía. Su primera edición (1559) contenía diecinueve narraciones trágicas, escritas por diversos autores. Las últimas ediciones llegaron a noventa y ocho historias. Lo mejor de la obra son las aportaciones de Thomas Sackville a la edición de 1563. J. W. Cunliffe, «A Mirror for Magistrates». Vol. III de *The Cambridge History of English Literature*, ed. by A. W. Ward and A. R. Waller, Cambridge, 1949.

[1] *Renascence and Reformation.* Vol. III de *The Cambridge History of English Literature*, ed. by A. W. Ward and A. R. Waller, Cambridge, 1949. C. S. Lewis, *English Literature in the Sixteenth Century*, Oxford, 1954.

[2] William Roper, *The Mirrour of Vertue: or the Life of More*, París, 1625. De esta biografía de More, escrita por su yerno W. Roper, hay ediciones de E. V. Hitchcock, London, 1935; R. S. Sylvester, London, 1959; E. E. Reynolds, London, 1969. William Roper and Nicholas Harpsfield, *Lives of Saint Thomas More*, London, Dent, 1969. R. W. Chambers, *Thomas More*, London, 1963. Andrés Vázquez de Prada, *Sir Tomás Moro. Lord Canciller de Inglaterra*, Madrid, 1962. Esteban Pujals, «Humanismo y heroísmo en Thomas More», *Drama, pensamiento y poesía en la literatura inglesa*, Madrid, 1965; 1982. Thomas More, *Works in English*, ed. by William Rastell, London, 1557. Idem, *Utopia* y *A Dialogue of Comfort Against Tribulation*, London, 1957. La traducción de la *Utopia* de su original latino al inglés es la de Ralph Robinson (1551). Hay traducción moderna de Legeia Gallagher en *More's «Utopia» and Its Critics*, Chicago, 1964.

Es el humanista inglés que tiene más cualidades de escritor y el mayor genio literario. More aprendió los conocimientos nuevos y procuró no olvidar los antiguos y los valederos para todos los tiempos; es más, el estudio de las letras humanas le acercó a las fuentes divinas, gracias a las cuales supo dar su vida por la verdad, de la manera más dócil y sencilla, encendiendo con su gesto una luz inextinguible a través de los siglos, que dignifica e ilumina la historia humana. Thomas More es una personalidad sin crítica negativa; en esto hay un acuerdo universal. Su atractivo, profundidad ética y magnanimidad; su graciosa ironía, su alegría y buena disposición para utilizar noblemente la existencia, resultan un ejemplo constante. La vida de este hombre —uno de los santos más reales y cercanos a la humana manera de ser— pone de manifiesto esa transmutación de valores que tanto cuesta percibir en el vivir cotidiano: la transformación de un mal aparente —su muerte— en un bien absoluto.

Como escritor, a More se le conoce, en general, como autor de la *Utopia.* Sin embargo, a pesar del tiempo que tuvo que dedicar a su profesión de abogado y de hombre público, su producción es abundante, y aparte su traducción *Life of Johan Picus, Earle of Myrandula* (1510), escribió buen número de poemas y folletos de devoción y controversia religiosa, en latín y en inglés, la *History of Richard III* (1513-14), la *Utopia* (1514-16) y el *Dialogue of Comfort against Tribulation (Diálogo del consuelo contra los infortunios,* 1534). Sus poemas y escritos polémicos son interesantes como revelación de algunos aspectos de la personalidad de More, como muestra de sus conocimientos teológicos y bíblicos y como índice del ambiente intolerante y agresivo de la época; pero no son lo mejor de su obra ni lo más valioso para el hombre actual. La *History of Richard III* —redactada en latín y no terminada en la versión inglesa del propio autor— demuestra un sólido conocimiento de los hechos y una percepción del sentido trágico y del humor, cualidades y energía dramáticas que recogerá Shakespeare en su tragedia *Richard III.* Pero si la *History of Richard III* interesa particularmente al estudioso de la historia y de las letras inglesas, la *Utopia* y el *Dialogue* tienen incentivos más universales. Estas obras están situadas en los extremos de las cualidades literarias de More. Ambas son fundamentalmente serias; pero, si la *Utopia* presenta disposición y carácter humorísticos, de pensamiento instructivo, está llena de paradojas y es densa de profundidad disfrazada de ligereza, el *Dialogue,* aunque contiene narraciones divertidas, es un libro de meditación, repleto de fe y buen sentido, cuyo fin primordial es clarificar las ideas y sentimientos del autor en un momento crucial, consolándolo, y consolando de paso a los demás, de las tribulaciones de la existencia.

La *Utopia* es un coloquio renacentista —escrito en latín y traducido al inglés por Ralph Robinson treinta y cinco años más tarde— que tiene actualidad y ha levantado controversia debido a su desconcertante presentación. Erasmo lo consideraba un libro de divertida instrucción; Tyndale lo desestimaba, por creerlo una obra «poética», es decir, de imaginación; N. Harpsfield, biógrafo de More, decía que era una «invención jovial». La obra es un «diálogo» de inspiración clásica, cuyo propósito es divertir y enmen-

dar valiéndose del arte literario. Su finalidad última pudo ser el espejo de sana ética y sentido de justicia que el reino de *Utopia* —en el que no se conocía el cristianismo— presentaba al mundo cristiano de la época, singularmente a Inglaterra. La publicación de la *Utopia* hizo el nombre de Thomas More famoso en toda Europa. La obra consta de dos partes: la primera es una descripción de la vida social inglesa de principios del siglo XVI y una delación de la corrupción y la injusta distribución de la riqueza, sobre todo de la acaparación en gran escala de la propiedad rural. La segunda parte, que constituye la *Utopia* propiamente dicha, presenta la estructura de un tratado, y su estilo, aparentemente serio, podría ser inicialmente desorientador. Sin embargo, detrás de su grave arquitectura se descubre en seguida un relato divertido y paradójico, un discurso de ingenio y humor, que reverbera con reflexiones profundas en el entrechocar anecdótico y cómico de los comentarios y las situaciones. No se puede tomar al pie de la letra lo que More cuenta del país de Utopía, de su rey, de su capital, de sus ciudadanos, sus leyes y costumbres. En esta isla imaginaria, en la que no existe la opresión ni la propiedad individual absoluta, y cuyos habitantes viven en paz y sosiego porque allí no se admite a los abogados, todos se rigen según principios y costumbres firmes y elementales de sentido común y elevado nivel espiritual. Allí se desprecian las joyas y los adornos excesivos, por creerlos cosa de sociedades bárbaras, y se respeta a las personas por lo que son y no por lo que tienen o llevan encima; allí se han resuelto muchos de los problemas sociales y morales que abruman a las sociedades reales de todos los tiempos. Ahora bien, los utopianos pueden tener costumbres bastante chocantes respecto a las conocidas en la Europa del siglo XVI, como el hecho de que las mujeres puedan ser sacerdotes o el curioso procedimiento de escoger marido o mujer. En estos casos, como en muchísimos otros, sale a flote el More burlesco, que apunta contra alguna insensata innovación o despropósito de la época. Pero, en medio de la festiva comicidad de las anécdotas y de la irónica descripción, aparece el sólido buen juicio del sabio humanista, que, como ha hecho frecuentemente Chesterton en nuestro siglo, pone verdades incontestables ante los ojos de los hombres envueltas en incongruentes paradojas. Con la palabra «utopía», More añadió un concepto utilísimo al pensamiento moderno.

El *Dialogue of Comfort against Tribulation*, escrito en la Torre de Londres, mientras esperaba su hora final, es una obra en que, simbolizadas en el temor de la Hungría de la época ante la amenaza turca, More nos describe las condiciones en que se iban a encontrar los católicos ingleses frente a la opresión del protestantismo reformista, que se les echaba encima. Esta circunstancia, llevada al terreno personal, significa el testamento que el sabio humanista deja a la posteridad respecto a cómo debe conducirse el hombre en tales momentos, estableciendo que la verdad absoluta tiene que anteponerse a toda verdad relativa, y, por descontado, a toda comodidad particular, aunque esta comodidad no tenga un matiz individual y se presente disfrazada de sacrificio por alguna causa temporal, patriótica, familiar o afectiva. La obra está estructurada en forma de diálogo

entre dos personajes, Antonio y Vicente —el propio More y un amigo o familiar—, los cuales examinan aspectos esenciales de lo que va a suceder en Inglaterra y de lo que le podrá ocurrir a cualquier inglés fiel a la verdad teológica, singularmente al propio More. Es una obra larga y discursiva, a veces reiterativa y de argumentación lenta y no del todo eficaz; pero, en conjunto, el *Dialogue of Comfort against Tribulation* constituye un momento de honradez heroica, de vencimiento de sí mismo, de magistral dominio de las circunstancias, y no puede menos de infundir fortaleza y magnanimidad a cualquiera que en momentos de tribulación y abatimiento acuda a su lectura. Tanto la *Utopia* como el *Dialogue* son, en el fondo, válidos en la actualidad, aunque requieran una modernización inteligente. Más de cuatro siglos han transcurrido desde que se escribieron, y su estructura y lenguaje prerrenacentistas pesan sobre el lector no versado en esta clase de textos.

Lord Berners. Un gran amante de las literaturas extranjeras fue lord Berners —John Bourchier, 1467-1533— [3], traductor de Jean de Froissart, de Antonio de Guevara y de Diego de San Pedro. Noble, soldado y político, si acaso carece de la técnica del traductor profesional, tiene en cambio la facultad de transformar la historia en un poema heroico, y las *Chronicles de Froissart* (de alrededor de 1390, publicadas en inglés en 1523-5) resultan una epopeya en prosa de apasionante lectura. Pero si el limpio estilo de Froissart pudo mantener a lord Berners dentro de un moderado cauce de sensibilidad estilística y pintoresquismo, no ocurrió lo mismo en las dos traducciones del español: *The Golden Book of Marcus Aurelius (El libro áureo de M. A.,* 1535), basada en la francesa de *El reloj de príncipes* de Antonio de Guevara, y la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro, traducida en 1540, con el título de *The Castle of Love*. En ellas la prosa de lord Berners es más libre y complicada, y, sobre todo, con *The Golden Book,* empieza a aparecer en Inglaterra el estilo antitético, metafísico y recargado, típico del conceptismo, que había de crear la modalidad eufuista. Esta traducción del libro de Guevara quedó superada por la de Thomas North en 1557, revisada en 1568.

Thomas Elyot. Thomas Elyot (1490-1546) [4], amigo de Thomas More, tradujo varias obras, contribuyó a la divulgación de los clásicos, y en 1538 publicó un diccionario latino - inglés que dedicó a Enrique VIII. Su principal aportación a las letras contemporáneas fue *The Governor (El tutor,* 1531), un tratado de educación, civismo y política, que demuestra la influencia clásica —especialmente del pensamiento platónico— en la época, y proporciona a la vez un ejemplo expresivo de la evolución de la prosa inglesa. La

---

[3] John Bourchier, Lord Berners, *Froissart: The Chronicles of England, France, Spain* (2 vols.), 1523-5, ed. by W. P. Ker (6 vols.), London, 1901-3. Idem, *The Golden Book of Marcus Aurelius*, ed. by J. M. Galvez, Berlin, 1916. Idem, *The Castle of Love*, London, 1549.

[4] Thomas Elyot, *The Book Named The Governor*, 1531, ed. by H. H. S. Croft, London, 1883. Idem, *Dictionary* (1538), llamado también *Bibliotheca Elyotae* (1545), el primer diccionario latino-inglés.

publicación de este libro contribuyó probablemente al nombramiento de Elyot como embajador ante el emperador Carlos V, desde 1531 a 1535.

Traductores de la Biblia: Tyndale, Coverdale y Cranmer. Como traductores de la Biblia y reformistas, interesan Tyndale, Coverdale y Cranmer. William Tyndale (1490-1536) pasó a Alemania, atraído por el movimiento reformista de este país, y en el extranjero publicó su traducción del *Nuevo Testamento* (1525), del *Pentateuco* (1530) y del *Libro de Jonás* (1531). Miles Coverdale (1488-1568), obispo de Exeter, fue desterrado durante el reinado de María Tudor, y regresó en 1559, después de ascender al trono Isabel I. Tradujo el *Antiguo Testamento* (1535) basándose en la Biblia de Zurich, y en 1537 publicó una versión modificada de la Biblia, que es la primera aparecida en Inglaterra. Thomas Cranmer (1489-1556), arzobispo de Canterbury, se prestó a sostener el punto de vista de Enrique VIII en cuanto a su divorcio de Catalina de Aragón, y más tarde fue condenado a la hoguera por la reina María Tudor, que no aceptó su retractación. En 1539 publicó *The Great Bible*, revisión de las traducciones bíblicas anteriores que sirvió de base para la «Versión Autorizada» de 1611 [5].

Roger Ascham. Una importante figura del humanismo protestante es Roger Ascham (1515-68) [6], tutor de Isabel I, embajador de Inglaterra ante Carlos V (1550-3) y después secretario de María Tudor (1553). Aunque humanista, Ascham es un defensor de la lengua vernácula y aconseja utilizar el inglés cuando los asuntos sean ingleses o vayan dirigidos a los ingleses. Escribió *Toxophilus* (1545), que es un tratado sobre el manejo del arco y sobre la educación física de la juventud. Después de su muerte, apareció su obra más importante, *The Schoolmaster (El maestro,* 1570), que contiene sus experiencias en la enseñanza del latín y sus advertencias a los profesores de esta disciplina. *The Schoolmaster* ofrece, además, orientaciones pedagógicas generales sobre el profesor y la educación de los jóvenes; y éstas son tan interesantes que han sido aceptadas totalmente por la didáctica moderna. Ascham demuestra con hechos y nombres el interés que en la corte inglesa de su tiempo había por el saber y por el cultivo de las lenguas clásicas, sin descuidar el estudio de los principales idiomas modernos.

3. EL DRAMA EN EL PERÍODO TUDOR

Las características más importantes del teatro inglés de este período son la transformación de la «moralidad» en «interlude» (entremés), y el

---

5 A. W. Pollard, *Records of the English Bible, 1525-1611,* Oxford, 1911. *The Bible in its Ancient and English Versions,* ed. by H. Wheeler Robinson, Oxford, 1954. A. S. Cook, «The Authorized Versión and its Influence». Vol. IV. *The Cambridge History of English Literature,* ed. by A. W. Ward and A. R. Waller, Cambridge, 1950.

6 Roger Ascham, *English Works,* ed. by W. Aldis Wright, Cambridge, 1904.

establecimiento de los géneros que constituirán los fundamentos de la dramática moderna: la comedia, el drama histórico y la tragedia.

AUTORES DE ENTREMESES

El primer paso hacia el teatro renacentista se da cuando la «moralidad», género de concepción medieval, admite la introducción de elementos menos graves y más libres y se convierte en «entremés» de finalidad moral. Entre estas dos formas dramáticas la distinción es casi imperceptible, y resulta difícil diferenciar las «moralidades» citadas en el capítulo anterior y *The Four Elements (Los cuatro elementos,* 1525) de John Rastell, o *Magnificence* (1530) de John Skelton, y otros entremeses de intención moral. No sucede lo mismo cuando se pasa de la «moralidad» característica al entremés propiamente dicho, pues, al llegar a esta fase, el género ha incorporado ya una variedad de elementos fársicos y cómicos que lo distinguen. El significado del término «interlude» ha sido objeto de discusión frecuente; pero, por sus equivalentes continentales —«tramesso», «entremés»— y sus contextos, parece indicar que era una pieza escénica que solía representarse, entre otros entretenimientos, durante los banquetes. De todos modos, de algunos de los «entremeses» de fines del siglo XV y de la primera parte del XVI —que es cuando florece esta modalidad— arranca una dirección dramática, de intención más bien intelectual que moral, que refleja las actividades que, en el sector del pensamiento, se operaban en los círculos humanistas del renacimiento inglés. Por tanto, si el entremés es una forma dramática muy poco distinta de la «moralidad» en su estructura, posee en cambio una fuerte tendencia realista, y se representa frecuentemente por su intrínseco valor dramático. Como en el caso de las «moralidades», son poquísimos los entremeses que han sobrevivido el paso del tiempo. Los entremeses se solían representar en la corte, en las mansiones de la nobleza y en los Colegios de abogados, ante un público reducido. Generalmente, los actores eran profesionales, y el número de personajes solía ser escaso. Sin embargo, Shakespeare, en *A Midsummer Night's Dream,* hace que unos ciudadanos de condición humilde y poca cultura representen la fábula de Píramo y Tisbe ante el duque y los nobles atenienses, hecho que hace pensar que los entremeses entraban también en el dominio del actor aficionado [1].

"Hyckescorner". Uno de los entremeses más antiguos es el anónimo *Hyckescorner* (1510), cuyo título es el nombre de uno de los personajes [2]. El tema, aunque más humanístico que didáctico, sigue la trayectoria de

[1] Capítulos III, IV y V (vol. V) de *The Cambridge History of English Literature,* ed. by A. W. Ward and A. R. Waller, Cambridge, 1950. F. P. Wilson, *The English Drama (1485-1585),* ed. with bibliography by G. K. Hunter, Oxford, 1969. Frederick S. Boas, *Tudor Drama,* Oxford, 1963.

[2] Hyckescorner es el personaje principal de este entremés. Encarna a un libertino que ha viajado mucho y que no toma en serio la religión. De ahí la palabra «scorn», despreciar, burlarse de algo.

la «moralidad», y consiste en la conversión y sumisión del Libre Albedrío y de la Imaginación por la acción de la Piedad, la Perseverancia y la Contemplación. Carece de fuerza dramática, pero demuestra un evidente desarrollo de los elementos esencialmente cómicos.

Medwall. Henry Medwall (nació c. 1462 y alcanzó su plenitud hacia 1486), es un reconocido autor de entremeses morales y entremeses propiamente dichos. Su aportación más relevante se halla en esta última derivación con *Fulgens and Lucres* (c. 1515), entremés representado probablemente ya a fines del siglo XV. Es uno de los mejores del período, por el valor humano del tema y el realismo de la caracterización. Su argumento lo constituye la indecisión de Lucres, hija del senador romano Fulgens, ante dos pretendientes, uno patricio y otro plebeyo. La obrita es un avance de comedia y consiste en la presentación de los dos rivales ante el Senado para defender su causa, y en los razonamientos que exponen ante la propia interesada. Ésta se decide por el plebeyo, por considerar que posee virtudes y cualidades superiores [3].

Rastell. En la familia de Thomas More se sentía un interés especial por este género de representaciones, y alrededor del gran humanista había quienes tenían la habilidad de escribir entremeses y posibilidades de imprimirlos y ponerlos en circulación. Debemos recordar que John Rastell (1475?-1536), escritor e impresor de entremeses, se casó con una hermana de More; que John Heywood, entremesista y músico de la corte de Enrique VIII, contrajo matrimonio con la hija de John Rastell, y que William Rastell, hijo de John y sobrino de More, imprimió los entremeses de su cuñado Heywood. En un núcleo familiar en que el drama y el ingenio coincidían en una conjugación natural, el entremés encontró adecuadas posibilidades de desarrollo. El único e importante fruto que existe de John Rastell en esta dirección, es una adaptación de *La Celestina,* el primer libro castellano traducido al inglés. Su título es extenso y moralizante; se denomina «interlude» y se le conoce, generalmente, por *Calisto and Melebea* (c. 1527). Consiste en una refundición dramática del núcleo argumental de *La Celestina,* que tiene verdadera importancia; pero el interés moralizador del autor estranguló las posibilidades de la obra en el momento en que ésta debía haberse encaminado por la vertiente trágica, procurando extraer el interés humano y dramático del original español. En la adaptación inglesa, Melibea no caerá en los brazos de su amante, a causa de un sueño que el padre de la joven le comunica y que ella interpreta como un signo de la adversidad que la amenaza por su apasionado amor a Calixto. Así, la primera tragedia romántica inglesa de tema amoroso, quedaba lamentablemente cerce-

[3] El argumento de *Fulgens and Lucres* deriva de *De vera nobilitate* del humanista italiano Bonaccorso. Es probable que se representara alrededor de la Navidad de 1497, ante los embajadores español y flamenco, en Lambeth Hall, el palacio del cardenal Morton. Ver Frederick S. Boas, *Tudor Drama,* Oxford, 1963, pág. 4. Hay edición en *Five Pre-Shakespearean Comedies,* ed. by Frederick S. Boas, Oxford, 1958.

nada por el afán didáctico del adaptador. La publicó anónima John Rastell, que suele ser considerado como su autor[4].

J. Heywood. John Heywood (1497?-1580?)[5], el entremesista más importante del período, empezó a escribir sus obras a partir de 1520. Sus entremeses principales son *The Play of the Weather (La comedia del tiempo)*, escrito hacia 1527, *The Pardoner and the Friar (El bulero y el fraile)* y *The Four PP (Las cuatro PP*, escrito hacia 1529). El primero es el más sencillo y divertido de los entremeses de Heywood. Ante la queja de los hombres, Júpiter accede a complacerlos respecto al tiempo que quieren que haga. El personaje Merry Report —Alegre Información— es el que se ocupa de propagar la idea, y, realizada la consulta, Júpiter se da cuenta de que todos tienen diferentes exigencias. Ante la diversidad de pareceres, decide concederles toda variedad de tiempo, ya que era imposible contentarlos a todos. El entremés de *Las cuatro PP* se llama así porque en él intervienen cuatro personajes, cuya carrera, oficio o beneficio empieza en inglés con la letra «p»: «Palmer» —peregrino—, «Pardoner» —bulero—, «Pothecary» —farmacéutico— y «Pedlar» —vendedor ambulante—. Éstos aparecen en el intervalo adecuado de un banquete, y cada uno hace los elogios de su condición. Como no hallan modo de ponerse de acuerdo respecto a las excelencias de su oficio, deciden rivalizar en contar la mayor mentira. Todos relatan anécdotas disparatadamente inverosímiles; pero el peregrino se hace con el premio, al manifestar que, en sus múltiples andanzas por toda la cristiandad, jamás se había encontrado con una mujer que hubiera perdido la paciencia. Los entremeses solían ser piezas cortas escritas en verso, y, en el caso de Heywood, constan de diez a veinticinco páginas de impresión moderna. *Fulgens and Lucres* tiene más extensión; éste y *Calisto and Melebea*, son los que más se acercan a la comedia.

ORÍGENES DE LA COMEDIA

Del entremés propiamente dicho a la comedia no hay mucha distancia. Además, el estudio de Plauto y Terencio, apoyado en parte por el influjo ejercido en las escuelas por los maestros que leían dramas latinos a sus alumnos, y se los hacían recitar y representar, contribuyó a que el entremés adquiriera estructura y caracterización, y diera paso a la comedia.

Udall, "Gammer Gurton's Needle" y Gascoigne. La primera comedia calcada sobre el modelo clásico es *Ralph Roister Doister (Rafael Bravucón,*

---

[4] John Rastell, *Calisto and Melebea* (c. 1527), edición de H. W. Allen, London, 1909. Con referencia a *La Celestina* y a su condición de comedia humanística, véase Rafael Lapesa, «La originalidad artística de *La Celestina*», en *Poetas y prosistas de ayer y de hoy*, Madrid, Gredos, 1977.

[5] G. W. Robert Bolwell, *The Life and Works of John Heywood*, New York, 1921. John Heywood, *Dramatic Writings*, ed. by John S. Farmer, London, 1905. Hay edición reciente de los tres principales entremeses de Heywood, *The Play of the Weather, The Pardoner and the Friar* y *The Four PP*, adaptada al inglés moderno por Maurice Hussey y Surendra Agarwala, London, Heinemann, 1968.

1553), de Nicholas Udall (1505-56)[6]. Udall era director del colegio de Eton, y escribió esta obra para sus alumnos. En ella adoptó la división clásica en actos y escenas y presentó, en una ambientación tudor, algunos de los personajes que el teatro latino había heredado de Menandro. La comedia consiste en exponer la inconsistencia del protagonista y revelar que sus hazañas en el amor y en la guerra no son más que ficciones de su fanfarronería. A pesar de la ascendencia latina de esta comedia, Udall consigue insertar en las situaciones, en el diálogo y en la caracterización, rasgos visiblemente ingleses, que corresponden de un modo adecuado a la época en que se escribió.

Quizá sea algo anterior la comedia anónima *Gammer Gurton's Needle (La aguja de la señora G.,* escrita entre 1550-3) de Mr. S. Master of Art[7]. Su argumento es sencillísimo y de vena fársica y caricaturesca. Se trata de encontrar una aguja de coser, caso ridículo, que aquí constituye un problema formidable. Pero el autor ha sabido captar con tanto humor y realismo la comicidad de las situaciones, y muestra un garbo tan saleroso para el diálogo, que convierte un asunto trivial en una interesante comedia. La pérdida de la aguja, en esta pieza, levantará aún más indignación y bullicio que la desaparición del huevo o de la gallina en el *Corbacho* del Arcipreste de Talavera (1398?-1470), cuentos con los cuales esta obra se puede relacionar por su intención. La aguja, al fin, aparecerá prendida en la parte trasera de los calzones de cuero del criado Hodge, que la señora Gammer estaba cosiendo cuando tuvo que interrumpir la labor. Es una comedia cruda, que denota un auténtico conocimiento de la vida y del lenguaje rurales, y, a no ser por la cuidadosa distribución de los actos y escenas, se podría dudar de la procedencia universitaria de su autor[8].

Estas comedias están escritas en versos pareados, generalmente de seis o siete pies; pero en 1566 aparece el novelista, poeta y crítico George Gascoigne (c. 1539-77)[9], que, basándose en *Gli Suppositi* (1509) de Ariosto, escribe la primera comedia en prosa de la literatura inglesa, conquistando para el género una nueva libertad formal, que adquirirá cada vez mayor importancia en la historia del drama. Este hecho señala el camino hacia la prosa de las comedias cortesanas de Lyly, las alternancias de Shakespeare, y las comedias de Ben Jonson, Goldsmith y los modernos. El título inglés *Supposes* significa «suposiciones o sustituciones»; es decir, equivocaciones y falsas interpretaciones; éstas tienen su origen en el intercambio de nom-

---

[6] Nicholas Udall, *Dramatic Writings,* ed. by John S. Farmer, London, 1906. Nicholas Udall, *Ralph Roister Doister,* en *The Minor Elizabethan Drama* (vol. II). *Pre-Shakespearean Comedies.* Intr. by Ashley Thorndike, London, 1959.

[7] Es posible que el anónimo Mr. S. Master of Art sea William Stevenson, del Christ's College, Cambridge, que se graduó en 1553, y tuvo parte principal en las actividades dramáticas del colegio. Ver Frederick S. Boas, *Tudor Drama,* Oxford, 1963, págs. 48-49.

[8] William Stevenson (?), *Gammer Gurton's Needle,* London, 1575. Hay edición moderna en *Five Pre-Shakespearean Comedies,* ed. by Frederick S. Boas, Oxford, 1958.

[9] C. T. Prouty, *Gascoigne: Elizabethan Courtier, Soldier and Poet,* New York, 1942. George Gascoigne. *Complete Works,* ed. by J. W. Cunliffe (2 vols.). Cambridge, 1907-10. Hay edición moderna de *Supposes* en *Five Pre-Shakespearean Comedies,* ed. by Frederick S. Boas, Oxford, 1958.

bres y estado entre un caballero joven y su criado para que el primero pueda salir adelante en una aventura amorosa con una doncella a la que quiere. De aquí nace un estrecho nudo de complicaciones, que no se desatará hasta el final. Esta clase de «suposiciones» tendrá gran popularidad y fascinará al público isabelino. La versión que Gascoigne hizo de la obra de Ariosto es tersa y rectilínea; pero su verdadero mérito consiste en la flexibilidad del diálogo y en la intuición que le hizo rechazar la segunda versión italiana, escrita en verso, y decidirse por la primera, en prosa, que es lo que iba a proporcionar a esta comedia su novedad.

EL DRAMA HISTÓRICO

En este período se origina también el drama histórico, que se basa en la crónica nacional y pone en escena algún momento de la historia inglesa. Este género dramático, en la pluma de Marlowe, y sobre todo de Shakespeare, había de llegar a una excelencia comparable a la de la tragedia. Más aún, es difícil que el público isabelino general distinguiera tragedias como *King Lear* y *Macbeth* de los dramas específicamente históricos.

John Bale. El primer drama histórico inglés fue *King John* (c. 1547), del obispo John Bale (1495-1563),[10] protestante, autor de varios dramas de asunto religioso y de una relación de quinientos escritores ingleses *(Illustrium majoris Britanniae scriptorum summarium,* 1548), libro que la historia literaria no puede dejar de tener en cuenta. Aunque su título promete un drama histórico, *King John* es una especie de «moralidad», que lleva una fuerte carga de propáganda protestante. Bale adapta la historia a sus propósitos y hace del rey Juan —el hermano de Ricardo Corazón de León— un héroe del protestantismo, una figura incomprendida y calumniada por la clerecía, que tuvo el valor de rebelarse contra el Papa. Se silencian sus defectos y delitos, y en una posterior revisión del drama, realizada en el reinado de Isabel I, se elogian las cualidades de esta soberana.

LA TRAGEDIA

Respecto a la creación de la tragedia, quien con más fuerza actuó sobre ella fue Séneca, que fue el autor más estudiado, conocido y estimado por los dramaturgos del Renacimiento inglés. Sus extensos parlamentos de carácter moral eran muy atractivos para los hombres del siglo XVI, y sus obras se presentaban ante ellos como la esencia de la dramaturgia clásica: las unidades, el coro, y unos temas que condensaban valores inestimables. Además, Séneca venía a proporcionar un elemento que tenía el poder de electrizar a un público que, como el renacentista, vivía en contacto diario con la violencia y la muerte. Este resorte era el terror, del cual se sirvieron

---

10 John Bale, *Dramatic Writings,* ed. by John S. Farmer, London, 1907.

hasta el agotamiento los dramaturgos isabelinos. Los orígenes de la tragedia inglesa derivan de esta ambientación senequista, apoyada por alguna traducción clásica: Gascoigne, por ejemplo, tradujo *Las fenicias* de Eurípides —aunque no del griego, sino del italiano—, con el título de *Jocasta*, en 1566.

Sackville y Norton. Sin embargo, la primera tragedia inglesa, y de tema inglés, aunque legendario, es *Gorboduc* (1561) [11] de Thomas Sackville (1536-1608) y Thomas Norton (1532-84), obra en la que se adopta el modelo establecido por Séneca, de acuerdo con la trayectoria que en este género se seguía en Italia y Francia. El asunto lo constituyen los peligros que se derivan de los problemas de la sucesión dinástica, producidos por la división del reino, y la rivalidad y aniquilación sucesiva de los miembros de la familia de Gorboduc. Esta situación desemboca en la rebelión, la guerra civil y la desolación temporal de la nación, y convierte la tragedia en una lección política de interés contemporáneo. La acción es estática, y las intervenciones, prolijas; pero las series de verso blanco, de argumentación maciza y discursiva, eran apropiadas para interesar al público culto de la época. Esta obra se representó con éxito ante Isabel I, en los festejos de la Navidad de 1561-2 en el colegio de abogados de Inner Temple. La tragedia de *Gorboduc* es importante por lo que en sí misma constituye, por lo que revela de los intereses literarios y políticos de entonces, y por el hecho de vincular la tradición trágica senequista con el drama histórico de raíz nacional puesto que se trata de un motivo inglés cuya fuente procede de Geoffrey of Monmouth. Afortunadamente, el verdadero drama histórico inglés conseguirá romper los moldes cultos de la tragedia senequista y, bajo la pluma de los escritores isabelinos, se orientará por los derroteros ágiles y fecundos del drama popular.

---

[11] La primera edición de *Gorboduc* es la de 1565; la autorizada, de 1570. Hay edición moderna en *The Minor Elizabethan Drama* (vol. I), *Pre-Shakespearean Tragedies.* Intr. by Ashley Thorndike, London, 1959.

CAPÍTULO IV

LITERATURA DEL PERÍODO ISABELINO

El período histórico inglés llamado isabelino abarca casi un siglo de estabilidad política, cohesión interna y esplendor cultural. El reinado de Isabel I (1558-1603) unifica a Inglaterra en los aspectos político y religioso, y la enérgica personalidad de la reina vitaliza la nación, espolea iniciativas y tensa los recursos físicos y humanos del país. El enfrentamiento con España articula las fuerzas de Inglaterra y las proyecta hacia la expansión atlántica. Al fin de su reinado, Isabel I consigue unir Escocia a Inglaterra, nombrando como heredero de su corona a Jacobo I, el hijo de María Estuardo, rey de Escocia desde la muerte de su madre. Resuelta la cuestión dinástica y afianzado el protestantismo, en esta época, que va de Isabel I a Carlos I, Inglaterra disfruta de unos decenios de paz, y aunque estos monarcas absolutos cometen injusticias e irregularidades, ello no perturba en demasía el orden general y la vida ordinaria, y se produce un momento favorable para la política, la economía y la literatura del Reino Unido, sobre todo de Inglaterra. No obstante, cuando Carlos I se opone al parlamento con la desdeñosa actitud característica de los Estuardos, provoca la reacción de los puritanos y hace estallar la Guerra Civil de 1642, conflicto que acarreará las nefastas consecuencias de todas las guerras civiles, y conducirá a la dictadura de Oliver Cromwell [1].

El gran momento del Renacimiento inglés lo constituye el período isabelino, entendiendo como tal el tiempo que abarca la segunda mitad del reinado de Isabel I, el de Jacobo I, y parte del de Carlos I; es decir, desde alrededor del año 1580 hasta 1642. Es un momento estelar para Inglaterra y para su literatura, y en este medio siglo amplio la novela, la prosa, y sobre todo la poesía y el teatro, alcanzan un nivel excepcional. El Renacimiento, frenado por la Reforma, llega con retraso a Inglaterra. La Reforma

[1] G. M. Trevelyan, *Illustrated History of England*, London, 1956. Idem, *English Social History*, London, 1946. J. R. Green, *A Short History of the English People* (2 vols.), London, 1964. S. T. Bindoff, *Tudor England*, vol. 5 de *The Pelican History of England* (9 vols.), ed. by J. E. Morpurgo, Penguin Books, 1963-75. T. K. Derry, C. H. C. Blount, T. L. Jarman, *Great Britain (Its history from the earliest times to the present day)*, Oxford University Press, 1962.

fragmenta y detiene la corriente renacentista iniciada en el período tudor, y la retarda respecto de los grandes pueblos europeos, Italia, España y Francia. El Humanismo y la Reforma son dos tendencias que se enmarcan en el Renacimiento inglés. El primero es un motor propulsor del nuevo movimiento; la Reforma supone una reacción medievalista que lo contiene. Pero hacia 1580, y bajo los signos circunstanciales —pero posiblemente condicionadores— de protestantismo, nacionalismo e imperialismo, vertebrados por el genio político de Isabel I, emerge en Inglaterra la segunda oleada renacentista, caracterizada por la madurez, el dominio técnico, y la gran apertura y variedad temáticas en la mayoría de los géneros literarios. Este renacimiento isabelino, cimentado en Sidney, Spenser y Donne, en la poesía; los «ingenios universitarios» en el drama y la novela; Raleigh y Bacon en el ensayo y la prosa histórica y filosófica, y Marlowe y Shakespeare y el milagroso florecimiento dramático en él sintetizado, reforzado por la producción de sus contemporáneos y seguidores, proporcionan a este período una brillantez extraordinaria, comparable con las situaciones cumbres de las grandes literaturas universales. Éste es el verdadero Renacimiento inglés, semejante sólo al producido en Italia con Petrarca, Boccaccio y Ariosto; al llevado a cabo en España por Garcilaso, Fray Luis de León, Cervantes y los grandes dramaturgos; al lanzado en Francia por Ronsard y La Pléiade. En realidad, el Renacimiento isabelino despierta en Inglaterra con Spenser, Sidney, Lyly y Marlowe[2].

1. LA POESÍA INGLESA DESDE SPENSER A DONNE

GRANDES POETAS ISABELINOS: SPENSER Y SIDNEY

Es evidente la superación realizada en el sector poético desde el período tudor al isabelino, y asombroso el nivel alcanzado por el género con Spenser y Sidney. Los aciertos conseguidos en la línea tradicional o renacentista por Wyatt y Surrey, y las dificultades con que tropezaron para

[2] E. M. W. Tillyard, *The Elizabethan World Picture*, London, 1958. John Dover Wilson, *Life in Shakespear's England*, Penguin Books, 1949. J. W. H. Atkins, *English Literary Criticism. The Renascence*, London, 1955. Vols. III, IV, V y VI de *The Cambridge History of English Literature*, ed. by A. W. Ward and A. R. Waller, Cambridge, 1949-50. C. S. Lewis, *English Literature in the Sixteenth Century*, Oxford, 1954. Helen Morris, *Elizabethan Literature*, Oxford, 1958. Douglas Bush, *English Literature in the Earlier Seventeenth Century, 1600-1660*, Oxford, 1966. F. S. Boas, *Stuart Drama*, Oxford University Press, 1962. Ernest A. Baker, *The Elizabethan Age and After*, vol. 2 de *The History of English Novel*, New York, 1957. *The Age of Shakespeare*, vol. 2 de *A Guide to English Literature*, ed. by Boris Ford, Penguin Books, 1955. Rosemond Tuve, *Elizabethan and Metaphysical Imagery*, University of Chicago Press, 1961. John Hollander and Frank Kermode, *The Literature of the Renaissance England*, Oxford University Press, 1973. *Elizabethan and Jacobean Prose, 1550-1620*, ed. by Kenneth Muir, vol. I de *A Pelican Book of English Prose*, Penguin Books, 1956. *The Pelican Book of English Prose (From the beginnings to 1800)*, ed. by Roger Sharrock, Penguin Books, 1970. *Elizabethan Narrative Verse*, ed. by Nigel Alexander, London, 1967.

aclimatar en Inglaterra las formas externas y las modalidades ambientales y de pensamiento de la poesía italiana se resuelven perfectamente al llegar a Sidney y a Spenser. Éstos consiguen dar a sus obras una plasticidad, una naturalidad y una belleza extraordinarias, herencia que recogerán y continuarán, cada cual dentro de sus posibilidades, los eminentes sonetistas Daniel, Davies y Drayton —y, por supuesto, Shakespeare—, así como el audaz lírico Campion y el elegíaco escocés William Drummond. John Donne vendrá a romper con la establecida tradición renacentista y a inaugurar un movimiento barroco, de tendencia poética más intelectual y conceptista, conocido como «poesía metafísica».

Edmund Spenser. El poeta inglés más relevante del Renacimiento, y la figura más importante de la poesía inglesa después de Chaucer, es Edmund Spenser (1552-1599)[3]. Spenser nació en Londres, probablemente en 1552, y estudió en la Merchant Tailor's School, donde empezó a tomar contacto con la poesía, traduciendo a Marot y a Du Bellay. Durante los años 1569-76 estuvo en Pembroke Hall, Cambridge, en donde obtuvo los títulos de bachiller y maestro en artes, se interesó por el pensamiento helénico y sus comentaristas italianos del Renacimiento, y se sintió atraído por Virgilio y por la poesía italiana y francesa de la época. En la esfera religiosa ya había empezado en la Inglaterra de esta época la escisión entre el anglicanismo y el puritanismo, y, paradójicamente Spenser —como Sidney— se inclinó por el último, que supone una actitud muy medievalista, adhiriéndose políticamente al partido del protestantismo militante, acaudillado por el conde de Leicester. Éste era acérrimo enemigo del catolicismo, y aconsejaba a la reina Isabel I que atacara al poderío español.

En el verano de 1579 encontramos a Spenser domiciliado en la mansión de Leicester y en buenas relaciones con los familiares y las personas vinculadas al conde. Sería entonces cuando trabó amistad con Sidney —sobrino de Leicester— y su círculo literario. En diciembre de este año, Spenser publica *The Shepherd's Calendar (El calendario del pastor,* 1579) con éxito rotundo. La vida parecía sonreír al poeta, que se había casado en octubre anterior; fue entonces cuando la perspectiva del matrimonio de Isabel I con el duque d'Alençon, hermano del rey de Francia, alarmó a los puritanos, y Sidney y Spenser se pusieron en evidencia. Sidney fue desterrado de la corte por sus protestas, y el poema satírico *Mother Hubberd's Tale*

[3] Alexander C. Judson, *The Life of Spenser,* Baltimore, 1945. *(In Works:* a variorum edition.) H. S. V. Jones, *A Spenser Handbook,* New York, 1940. W. L. Renwick, *Edmund Spenser: An Essay on Renaissance Poetry,* London, 1964. Richard Hurd, *Letters on Chivalry and Romance,* 1762, ed. by Edith J. Morley, London, 1911. M. P. Parker, *The Allegory of the Faerie Queene,* Oxford, 1962. Kathleen Williams, *Spenser's «Faerie Queene»: The World of Glass,* London, 1966. W. J. Courthope, *The Poetry of Spenser,* vol. III de *The Cambridge History of English Literature,* ed. by A. W. Ward and A. R. Waller, Cambridge, 1949. C. S. Lewis, «Sidney and Spenser», en *English Literature in the Sixteenth Century,* Oxford, 1954. Idem, «The Faerie Queene», en *The Allegory of Love,* Oxford, 1958. *The Poetical Works of Edmund Spenser,* ed. by J. C. Smith and E. de Selincourt, Oxford, 1912. E. Spenser, *The Faerie Queene* (2 vols.), ed. by J. C. Smith, Oxford, 1964. Edmund Spenser, *The Faerie Queene,* ed. by A. C. Hamilton, London, Longman Annotated English Poets, 1977.

(El cuento de la madre H.), escrito por estas fechas, aunque no publicado hasta 1591, le costó a Spenser su alejamiento de la casa de Leicester; fue enviado a Dublín como secretario del virrey (1580), y no publicó un solo verso durante diez años. En 1582 perdió su secretaría, pero permaneció en Irlanda desempeñando algunos pequeños cargos, y, probablemente en 1587, se le concedió el usufructo indefinido de las tierras y el castillo de Kilcolman (Cork, al sur de Irlanda). Aquí le visitó Walter Raleigh en 1589, y Spenser le mostró los tres primeros libros de *The Fairy Queen (La reina hada)*. Raleigh quedó muy satisfecho y se llevó al poeta a Londres para que obsequiara galantemente con ellos a la reina Isabel. Pero esta misión literaria no proporcionó a Spenser la posición que esperaba, y, poco después, regresaba a Irlanda desilusionado. Los poemas titulados *Complaints (Lamentaciones,* 1591) y la composición pastoril *Colin Clout's Come Home Again (El regreso de Colin Clout,* 1595) reflejan las impresiones de este viaje.

Su primera mujer había fallecido antes de que Spenser pasase a vivir en Kilcolman, y en 1594 se casó con Elizabeth Boyle. El noviazgo de Spenser y Elizabeth aparece ideal y aureoladamente reflejado en los *Amoretti and Epithalamion*. En 1596 Spenser vuelve a Londres para publicar los tres libros siguientes de *The Fairy Queen, Prothalamion* y *Four Hymns (Cuatro himnos)*. En 1598 se le nombra sheriff del condado de Cork; pero este reconocimiento de la reina Isabel le llegaba demasiado tarde. La insurrección de Tyrone en Ulster se extendía hacia Munster, y en octubre de este año toda la provincia se levantaba en armas. La destrucción general alcanzaba a Kilcolman. Spenser y su familia se refugian en Cork, y, en vísperas de Navidad, se hallan en Londres. Unos días después el poeta cae mortalmente enfermo y fallece en Westminster el 16 de enero de 1599.

Spenser es una gran figura de la poesía inglesa. Poeta para poetas, se propone la difícil misión de todo gran creador, que consiste en el ennoblecimiento del instrumento poético según los requerimientos personales y los de una época. Sus esfuerzos por enriquecer el vocabulario corresponden a los designios de La Pléiade, expuestos por Du Bellay en su *Défense et illustration de la langue française* (1549). La primera obra de categoría que sale de su pluma es *The Shepherd's Calendar*, pastoral de unos 2.200 versos, que consta de doce églogas correspondientes a los meses del año. Están escritas en distintos metros, y siguen el modelo tradicional establecido por Virgilio y Teócrito y por los renacentistas Mantuano y Marot. Las églogas varían de 78 a 321 versos, y, todas ellas adoptan la forma de diálogos entre pastores, menos la primera y la última, que son lamentos de Colin Clout, nombre que encubre al propio autor. *The Shepherd's Calendar* es una obra de gran calidad dentro de este género artificioso tan aceptado en el Renacimiento. Técnicamente tiene mucho mérito; demuestra la maestría métrica y las dotes de musicalidad de Spenser. Contiene trece metros distintos, y, en cuanto a dicción, utiliza dialectalismos, arcaísmos, préstamos y vocablos de nueva creación: enriquece la lengua basándose sobre todo en sus grandes antepasados ingleses Chaucer y Langland. La Égloga II, «Febrero», tiene carácter moral. En ella intervienen dos pastores, uno joven y otro anciano, y, en el diálogo que establecen, el primero se burla

del segundo. El anciano contesta a las jactancias del joven contándole el cuento de «La encina y el rosal silvestre», que cierra la égloga y proporciona la moraleja. El rosal, celoso de la vieja encina que, aunque le quita la vista, lo cobija, pide al labrador que la derribe. Así sucede. Pero la llegada del invierno destruye el rosal, que había quedado desamparado. Las Églogas I y VI —«Enero» y «Junio»— son lamentaciones amorosas de Colin Clout por los desprecios de Rosalind. La IV, «Abril», constituye una finísima alabanza a Eliza, personificación idealizada de la reina Isabel I de Inglaterra. La XII, «Diciembre», es una meditación poética sobre las cuatro estaciones, aplicadas a la vida del hombre, y un adiós a Rosalind. Los *Amoretti and Epithalamion* (1595) marcan una nueva conquista de Spenser. Los *Amoretti* son una serie de 89 sonetos, más cuatro poemas breves, dedicados con toda probabilidad a expresar el amor e inquietudes del poeta durante el noviazgo con su segunda mujer. Es seguro que se inspiraron en el grupo de sonetos de Sidney, *Astrophel and Stella*, aparecidos en 1591. Los *Amoretti* cantan la historia de los sentimientos amorosos de Spenser hasta el día en que es aceptado por Elizabeth. El soneto XXIV, que se transcribe a continuación, demuestra, de acuerdo con el sistema convencional de la época, la zozobra del poeta por el recato o el posible desinterés de su amada.

Like as a ship that through the ocean wide
By conduct of some star doth make her way,
Whenas a storm hath dimmed her trusty guide,
Out of her course doth wander far astray:
So I whose star, that wont with her bright ray
Me to direct, with clouds is overcast,
Do wander now in darkness and dismay,
Through hidden perils round about me placed.
Yet hope I well, that when this storm is past,
My Helice, the lodestar of my life,
Will shine again, and look on me at last,
With lovely light to clear my cloudy grief.
Till then I wander careful, comfortless,
In secret sorrow and sad pensiveness.

(Cual navío que surca el ancho océano
Teniendo alguna estrella como guía,
Y cuando la tormenta apaga el brillo
Pierde su rumbo y marcha a la deriva:
Así me ocurre a mí, a quien mi lucero
Con sus radiantes rayos dirigía,
Y ahora entre tinieblas embarranco,
Aunque no pierdo la esperanza mía.
Y espero que pasada la tormenta
Mi Helice, polar estrella de mi vida,
Brillará de nuevo y me mirará al fin,
Y con luz amorosa disipará las nubes de mi pena.
Mientras tanto, con cuitas e inquietudes vago,
En secreto dolor y pensamientos tristes.)

A estos sonetos, aristocráticos y comedidos, puede faltarles pasión, pero respiran un armonioso encanto y una purísima atmósfera; los envuelve un halo de blanca luz que pone de relieve una característica de Spenser: el entrañable sentimiento del poeta ante el candor virginal de la mujer. La fórmula métrica del soneto de Spenser es: a b a b b c b c c d c d e e.

Aunque llenos de encanto, los *Amoretti*, en conjunto, pueden ser igualados —difícilmente superados— por otras colecciones de sonetos de ilustres renacentistas, como Sidney, Shakespeare, Daniel y Drayton, sobre todo los dos primeros. Pero el *Epithalamion*, que es su conclusión, constituye un poema sin par en la literatura universal. Spenser quiso expresar en él, directamente y sin alegoría, lo que como hombre y como poeta sentía y pensaba del matrimonio el día de su enlace con Elizabeth; de esta personal e íntima experiencia surgió un amplio poema sinfónico de 433 versos. Spenser describe en él los pensamientos que, en el plano poético, le asaltan desde el amanecer del día de la boda hasta llegar la noche. Desde las primeras estancias, en las que el poeta despierta e invoca a las musas, antes de rayar el alba, para que reúnan a las ninfas de los ríos y bosques y se preparen todas para llevar una guirnalda de flores a la novia al nacer la aurora, hasta que, agotado, este día brillante se transforma en noche y el novio recibe a su esposa en los brazos, la inspiración del poeta no decae un solo instante. El poema avanza en una trayectoria triunfal de magnificencia y luz, y en él se van combinando las alusiones mitológicas a las musas y las ninfas, el sonido de los ríos y los bosques, con la inagotable fuente de los sucesos y momentos propios de este día extraordinario. Los sentimientos íntimos y la pasión están presentes, pero objetivados y ennoblecidos. Todo el poema está lleno de luz, y rebosan la grandeza y la emoción que en esta circunstancia habitan el corazón del hombre. El *Epithalamion* es el gran canto nupcial de carácter clásico, objetivo, sereno, que no deja nada fuera. Empieza por la periferia del espacio y del tiempo, y de una manera concéntrica va acercándose, de la aurora a la noche, hasta el punto central: los novios, en el lugar más íntimo. Todo está en el poema. La naturaleza visible, el mundo sobrenatural —aquí, con indumentaria mitológica—, lo sacramental, lo social, lo cristiano, y, por último, los amantes solos, elevando su pensamiento a Dios, y vislumbrando ya los frutos de su amor: los hijos.

Wake now, my love, awake; for it is time.
The rosy morn long since left Tithones bed,
All ready to her silver coach to climb,

And ye three handmaids of the Cyprian queen,
. . . .
Help to adorn my beautifullest bride;

Now is my love all ready forth to come;
Let all the virgins therefore well await;
And ye fresh boys that tend upon her groom
Prepare yourselves; for he is coming straight.

Tell me, ye merchants' daughters, did ye see
So fair a creature in your town before,

So sweet, so lovely, and so mild as she,
Adorned with beauty's grace end virtue's store?

Now all is done; bring home the bride again,
Bring home the triumph of our victory,
Bring home with you the glory of her gain,
With joyance bring her and with jollity.

Ring ye the bells, ye young men of the town,
And leave your wonted labours for this day:
This day is holy; do ye write it down,
That ye for ever it remember may.

And bonfires make all day,
And dance about them, and about them sing,
That all the woods may answer, and your echo ring.

Now welcome, night, thou night so long expected,
That long day's labour dost at last defray,
....
That no man may us see,
And in thy sable mantle us enwrap,
....
But let the night be calm and quietsome,

And let the maids and young men cease to sing;
Ne let the woods them answer, nor their echo ring.

(Despierta, amor, despierta, que ya es hora.
La aurora rosa dejó ya de Titón el lecho
Y se apresta a subir en su carroza de plata.

Y vosotras, tres doncellas de la cipria reina,
....
Ayudad a vestir a la novia más preciosa.

Mi amada, de llegar ya está a punto;
Que la aguarden y sirvan, sí, todas las vírgenes;
Y vosotros, jóvenes que atendéis al novio,
Preparaos también, pues está ya a la puerta.

Decidme, vosotras, hijas de mercaderes,
¿Habéis visto jamás en la ciudad,
Criatura más dulce, amable y bella,
Con tanto adorno de gracia y de virtud?

Ya todo terminó; volved la novia a casa,
Llevad el trofeo de nuestra victoria,
Llevadla con contento y alegría,
Llevadla repleta de su propia gloria.

Tocad las campanas, jóvenes del pueblo;
Y sea para todos día de gran fiesta;
Es un día sagrado; escribidlo en un libro
Que de ello os acordéis toda la vida.

Y fogatas haced durante todo el día,
Y bailad y cantad en torno a ellas,
Y los bosques respondan y devuelvan el eco.

Acércate ya, noche, noche tan esperada,
Que sufragas con creces, por fin, el largo día,
. . . .
Y en tu manto envuélvenos oscuro
Que nadie nos vea;
. . . .
Que la noche se calme y se aquiete,

Que doncellas y jóvenes acallen sus cantos;
Y los bosques no respondan y el eco no devuelvan.)

Spenser compuso otro poema nupcial, el *Prothalamion* (1596), con ocasión del matrimonio de dos hijas del conde de Worcester. Es un noble canto de 180 versos, plácido y adaptado a la circunstancia, en el que no faltan las ninfas de la vecina pradera y los cisnes del Támesis. A pesar de su magnífico comienzo y del afortunado estribillo con que cierra cada una de las estancias:

Sweet Thames run softly, till I end my song.

(Dulce Támesis, corre suave hasta que concluya mi canción.)

no puede compararse con el poema anterior.

La máxima obra de Spenser es *The Fairy Queen (La reina hada,* 1590-96; 1609). Consta de unos 32.000 versos, y el poeta trabajó en ella entre dieciséis y diecinueve años. Para Spenser, el verdadero fin de la poesía era enseñar deleitando; y en esta obra descriptiva, alegórica y moralizante, tal fue su principal objetivo. Se propuso que su poema fuera un texto de moral, un manual de cortesía para los nobles y los cultos, encerrado en el sugestivo y aristocrático marco caballeresco. Pero su ambición no terminaba aquí; Spenser intentó al mismo tiempo rivalizar con Virgilio y aventajar a Ariosto, elevando su propia obra al plano épico para gloria de su patria y de su reina; para ello se sirvió de algunos personajes de la realidad contemporánea. El tema principal es la eterna dualidad entre el bien y el mal: la oposición establecida en el mundo entre los ideales nobles y los poderes mezquinos y corrompidos; el esfuerzo del espíritu y la magnanimidad frente a la conspiración de las fuerzas negativas, que entorpecen el camino del hombre hacia la luz. *The Fairy Queen* no es primordialmente una alegoría del amor, ni prevalece en ella el tema amoroso. Sin duda éste desempeña un papel importante, por ser una fuerza que controla grandes zonas de la vida. Pero el amor —ni siquiera el amor positivo— no constituye la vida entera, y la ambición del poeta es abarcarla por completo: abrazar la vida moral y espiritual del hombre, considerándola como una lucha contra las malas pasiones que le asedian. En esta idea general no se puede dejar de relacionar a Spenser con Langland y la tradición teológica y literaria cristiana.

El plan del poema lo expone Spenser en una carta a Walter Raleigh. La Reina Hada quiere significar la Gloria en abstracto, y, concretamente, a Isabel I, a quien se dan otros nombres, uno de ellos, Gloriana. Doce caballeros, cada uno paladín de una virtud distinta, deben emprender una particular y apropiada aventura durante los doce días en que se celebra el festival anual de la reina. El príncipe Artur representa la magnanimidad, compendio de todas las virtudes; tiene una visión de la Reina Hada —la Gloria—, y se propone salir en su busca. En su itinerario entra en contacto con los otros caballeros, interviene en los momentos cruciales de sus aventuras, y les ayuda a obtener la victoria. Pero este panorama descrito en la carta a Raleigh no se refleja en el poema tal como lo dejó su autor; probablemente, de haber podido concluir la obra, Spenser hubiese conseguido acercarse al ideal propuesto y alcanzar una síntesis final. *The Fairy Queen* estaba planeado para comprender doce libros; pero se truncó en la mitad por fallecimiento del autor. Consta, por tanto, de seis libros, de doce cantos cada uno; los cantos tienen treinta, cuarenta, cincuenta y más estancias spenserianas. La estancia spenseriana, estrofa inventada por el poeta, consta de nueve versos —a b a b b c a c c— de diez sílabas los ocho primeros y doce el último. Los tres primeros libros se publicaron en 1590; los otros tres, en 1596; los cantos VI, VII, más las dos estancias del principio del libro VIII, llamados *Cantos of Mutability*, aparecieron en la edición de 1609. Todos los libros llevan al frente una introducción de cuatro a once estancias.

The Fairy Queen empieza con una brevísima invocación a la musa épica y a ciertos dioses de la mitología. Los dos primeros libros son los más regulares y consecuentes. El I describe las aventuras del Caballero de la Cruz Roja, personificación de la Santidad —la Iglesia anglicana—, que aparece como defensor de la virgen Una, la verdadera religión. El libro II presenta la lucha del hombre para la obtención del triunfo moral individual, personificado por sir Guyon, el Caballero de la Templanza, el cual deberá resistir las tentaciones de la vida sensual, representadas, sobre todo, por Acrasia y los placeres de su fascinante jardín. Estos dos libros ofrecen mayor unidad estructural que los demás. En cada uno de ellos, el caballero representante de una determinada virtud realiza las proezas correspondientes, ayudado, en un preciso momento de debilidad —siempre en el canto VIII de cada libro—, por Artur. Esta intervención horizontal del príncipe Artur, que hilvana los cantos VIII de casi todos los libros del poema, demuestra el aspecto polarizador de esta figura como elemento estructural, a la vez que, en el sentido espiritual, la revela como el caballero que sintetiza todas las virtudes. El libro III, es el único en el que no resulta imprescindible la presencia de Artur en el momento crítico: la protagonista es una mujer, la valerosa dama Britomart, defensora y representante de la Castidad, la cual sabrá salir triunfante de un cometido del que difícilmente —según Spenser— habría salido ileso un caballero. En el libro IV se debate la Amistad desinteresada e ideal, personificada en dos hombres y dos mujeres. En el libro V, la acción se centra en las aventuras de sir Artegall —el Caballero de la Justicia— y el príncipe Artur; se hacen bastantes referencias históricas a la Europa de la época. El libro VI presenta a sir Cali-

dore como prototipo de la Cortesía; el héroe demuestra y pone a prueba esta virtud más bien con suavidad de trato y amistosa gentileza que con actos de bravura y gallardía. El fragmento llamado *Cantos of Mutability* pertenece a la alegoría de la Constancia, que probablemente iba a constituir el tema del libro VII. Los cantos de este libro fragmentario contienen bellísimas descripciones de las estaciones y los meses del año y reflexiones sobre los cambios de la naturaleza, a los que, sin duda, el poeta pensaba contraponer la virtud sobrenatural de la constancia y la fuerza imperecedera del espíritu [4].

The Fairy Queen puede interpretarse como un poema caballeresco parecido a la *Mort d'Arthur* de Malory, o como una alegoría de la vida cristiana semejante a *The Pilgrim's Progress* de Bunyan; incluso, a intervalos, como un poema nacional en el que se entrevé la lucha entre la Reforma anglicana y el catolicismo, representado singularmente por España [5]. No es recomendable leerlo como un poema cerrado, de corte clásico, sino abierto y parabólico, de contextura gótica y asimétrica, a pesar de la simetría externa de sus libros, cantos, estancias y versos [6]. Como poema alegórico, *The Fairy Queen* se caracteriza por la precisión con que se pone de relieve la ejemplaridad moral; como poema narrativo, está canalizado por los ideales y formas de vida de la tradición caballeresca. Es un poema que impone porque requiere tiempo y atención. Fruto de una época y una mente aristocráticas, exige la conjunción de todas las facultades intelectuales y sensitivas para captar sus esencias. Spenser es un poeta de gran aliento, y tiene un extraordinario sentido de la forma poética y de la musicalidad.

Philip Sidney. Spenser puede compararse a Garcilaso en el aspecto lírico de su poesía. Pero, en cuanto al aspecto humano, y por las circunstancias en que se produjo y publicó su obra, el Garcilaso inglés es Philip Sid-

---

4 De lectura difícil, y a la que hay que dedicar tiempo y atención, *The Fairy Queen* presenta fragmentos de belleza insuperable. Pausada, noble y generosa, la obra de Spenser tiene en todo momento mucho que ofrecer. Es extraordinaria la presentación de «The Bower of Bliss» (Libro II, Canto XII, estancias 42-87), en que se describe el jardín de Acrasia, sus tentadores deleites y su destrucción; su contrapunto positivo, llamado «The Garden of Adonis» (Libro III, Canto VI, estancias 30-54); la valerosa empresa de la dama Britomart, cuando pretende enseñar al caballero Scudamour el procedimiento de atravesar el fuego sin quemarse (Libro III, Canto XI, estancias 25-27); la magnífica escena pastoril en la que las tres gracias y cien doncellas danzan alrededor de la amada del pastor Colin Clout y al son de su melodía (Libro VI, Canto X, estancias 10-16); y los maravillosos fragmentos sobre la regular mutación de la naturaleza (Cantos VI y VII del Libro VII) con los que se trunca el poema, y que probablemente iban a constituir el libro de «La leyenda de la Constancia».

5 Para la multitud de alusiones a personajes, y a hechos y lugares de la época, véase la nota a la página LII de la introducción de E. de Selincourt a *The Poetical Works of Edmund Spenser*, Oxford University Press, 1912.

6 Una observación fundamental para enfrentarse críticamente con *The Fairy Queen*, es la que, en los albores del prerromanticismo inglés, hizo Richard Hurd en sus *Letters on Chivalry and Romance* (1762): «Juzgad *The Fairy Queen* según los modelos clásicos y os asombraréis de su desorden; consideradla con los ojos puestos en su goticismo originario y la encontraréis regular». Ver las cartas VI, VII y VIII de la obra de Richard Hurd en: *English Critical Essays (XVI-XVIII centuries)*, selected and ed. by Edmund D. Jones, Oxford, 1952.

ney (1554-86)[7]. Como Garcilaso, Sidney no es un poeta profesional, sino un cortesano y militar que escribe poesía porque ni su carrera ni sus ocupaciones pueden sofocar la llama poética que le anima, y el poeta es en él consustancial con el hombre. La producción poética de Sidney, como la de Garcilaso, es relativamente escasa, y en ambos casos la publicación de su obra es póstuma. Sidney fue hijo del militar y político sir Henry Sidney, y nació en Penshurst Place, la mansión señorial familiar, cerca de Tunbridge Wells (Kent). Ahijado de Felipe II de España —de ahí su nombre—, nieto del duque de Northumberland y sobrino del conde de Leicester, Sidney fue un hombre de muchas prendas físicas e intelectuales, que impresionó a sus contemporáneos y ha fascinado a las generaciones sucesivas con el encanto de una personalidad que representa el idealismo, el valor, la vivacidad de inteligencia y la caballerosidad de su época. Estudió en el Christ Church College de Oxford, donde intimó con el poeta Fulke Greville, su primer biógrafo. Viajó por Europa, y conoció a Guillermo el Taciturno, a Tintoretto, a Veronés, y leyó a los autores antiguos y modernos, como se desprende de su tratado en defensa de la poesía. Hablaba francés, italiano y español, y por sus admirables dotes personales y buena presencia era muy estimado en la corte de Isabel I, donde se le consideraba como el árbitro de la galantería y del buen decir. Sin embargo, aquella época visiblemente caballeresca y galante no dejaba de manifestar las señales de rudeza y agresividad que en el fondo contenía, y el delicioso madrigal deslizado con sigilo a la mano de la amada en un acontecimiento social, no excluía aquellas palabras de Sidney al señor Molineux, secretario de su padre: «Cuanto menos se hable mejor... y os aseguro que... si llego a saber alguna vez que habéis leído alguna carta mía sin mi consentimiento o sin orden de mi padre, os hundiré la espada en el pecho; y habed cuenta de que lo digo en serio». Es el mismo Sidney que desafiaba a los adversarios de su tío, el conde de Leicester, con un «¡Mentís descaradamente!», y los desafiaba a batirse con él tres meses después en cualquier punto de Europa[8].

Al igual que Garcilaso, Sidney murió joven, en 1586, a los treinta y dos años, luchando contra España en los Países Bajos. Era general de caballería de su tío Leicester, y había salvado al ejército inglés en Gravelines, al norte de Francia. Poco después, al atacar a un convoy español que se dirigía a socorrer la plaza de Zutphen, en Holanda, cayó gravemente herido, y murió a los pocos días en Arnhem.

Sidney tuvo que ser un hombre singular, una de estas figuras que alcanzan rápidamente su madurez. En 1577, a los veintitrés años, la reina Isabel

---

7 Fulke Greville, *The Life of Sir Philip Sidney*, London, 1652. Hay edición moderna de N. C. Smith, Oxford, 1907. Mona Wilson, *Sir Philip Sidney*, London, 1931. John Buxton, *Sidney and the English Renaissance*, London, 1954. F. S. Boas, *Sidney, Representative Elizabethan: His Life and Writings*, London, 1955. A. C. Hamilton, *Sir Philip Sidney. A Study of His Life and Works*, Cambridge, 1977. Philip Sidney, *Complete Works* (4 vols.), ed. by Albert Feuillerat, Cambridge, 1962. La poesía de Sidney se halla en *Silver Poets of the Sixteenth Century*, ed. by Gerald Bullett, London, 1957.

8 H. Taine, *Historia de la literatura inglesa*, Buenos Aires, 1945, pág. 145. Helen Morris, *Elizabethan Literature*, Oxford, 1958, pág. 62.

lo envió a realizar varias gestiones diplomáticas en Europa para estrechar las relaciones entre los países protestantes. Una de ellas consistió en felicitar a Guillermo de Orange por el nacimiento de su hijo. El Taciturno apreció el encanto personal del joven embajador, y declaró que la reina de Inglaterra tenía en Sidney uno de los consejeros más inteligentes y maduros que se pudieran encontrar en Europa [9]. No es que Sidney no sufriera adversidades: en 1579 fue desterrado temporalmente a Wilton por Isabel I, debido a su radicalismo político [10]. Pero la fascinación de su persona la sintieron sus amigos y todos los que le conocieron. Fulke Greville mandó grabar sobre su propia tumba la frase: «Amigo de Philip Sidney», y su tutor en el Christ Church College hizo que se escribiera en la suya «Sidney fue alumno mío». La última anécdota de su vida manifiesta su magnanimidad y desprendimiento. Cuando se hallaba herido en el campo de batalla, un soldado se dirigió a él llevándole un frasco de agua. Al darse cuenta de que otro herido, miraba con anhelo el recipiente, se lo ofreció diciéndole: «Tu necesidad es mayor que la mía» [11]. Fue enterrado en la catedral de San Pablo de Londres.

Muchos de los poemas que Sidney intercaló en su novela *The Arcadia* (publicada en 1590) son tan convencionales como lo es a veces la prosa de esta obra, y no dan la medida de la capacidad del poeta. Ésta se puso de manifiesto cuando su corazón se sintió movido por una pasión que, aun siendo probablemente correspondida, de ningún modo podía ser satisfecha: su amor por Penelope Devereux. Formando parte del séquito de la reina, Sidney había visitado en Chartley Castle al conde de Essex, Walter Devereux. Allí se fijó en Penelope, hija del conde, cuando todavía era una niña de doce años. A Essex, en aquel momento (1575), le habría agradado en gran manera tener a Sidney por yerno; pero se interpuso la política. Quizás el amor del poeta por Penelope tampoco habría arraigado aún bastante; el resultado fue que, a los dieciocho años, la joven se casó con lord Rich. Esto produjo tal impresión en el alma de Sidney, que desde aquel momento parece que se dispuso a conquistar a la mujer que había estado a punto de ser suya, empresa ya imposible. Entonces esta pasión estalla en poesía: el amargo sentimiento de la felicidad desvanecida, el deseo irresistible de recobrar a la amada, la desesperación por el desvío, seguida del consuelo de saberse amado, aunque ella le rehuyera; la lucha entre el deber y la pasión, la razón y el deseo; toda una madeja de sentimientos encontrados constituyen el tema de *Astrophel and Stella*, una serie de 108 sonetos, más once canciones, rebosantes de alusiones autobiográficas, y de experiencias y sentimientos amorosos del poeta. Sidney contrajo matrimonio dos años después (1583) con Frances Walshingham, hija del famoso estadista isabelino, impulsor de la política antiespañola; pero continuó escribiendo sonetos a Penelope.

---

[9] Arthur Compton-Rickett, *A History of English Literature*, London, 1946, pág. 87.

[10] En Wilton House, la mansión de su hermana y su cuñado, los condes de Pembroke, es donde Sidney escribió gran parte de *The Arcadia*.

[11] C. S. Lewis, «Sidney and Spenser», en *English Literature in the Sixteenth Century*, Oxford, 1954, pág. 325. También: A. Compton-Rickett, *Ob. cit.*, pág. 88.

Astrophel and Stella (1591) se publicó después de la muerte de Sidney, y la edición, patrocinada por la condesa de Pembroke, hermana del poeta, fue dedicada a su joven viuda. Sidney es uno de los tres grandes sonetistas isabelinos —con Spenser y Shakespeare—, y el primero en aparecer. Sus sonetos no son tan ondulantes y suaves como los de Spenser, ni tan compactos como los de Shakespeare; pero en ellos se encuentra gran fuerza de pensamiento, realismo colmado de sustancia y una holgada facilidad de expresión que, combinada con una firme condensación metafísica, señala el camino del soneto shakespeareano. Son excelentes, por ejemplo, el soneto 68, «Stella, the only planet of my light»,

Stella, the only planet of my light,
Light of my life, and life of my desire,
Chief good whereto my hope doth only aspire,
World of my wealth, and heaven of my delight,

(Stella, planeta único de la luz mía,
Luz de mi vida, y vida de mi deseo,
Bien principal al que mi corazón aspira,
Mundo de mi riqueza, de mis delicias cielo,)

o el 84, «Highway, since you my chief Parnassus be» («Camino real, ya que eres tú mi principal Parnaso»), en el que elogia la ruta que lo conduce a la amada, para encontrar en ella a su propio corazón; o el 87, «When I was forced from Stella ever dear» («Cuando me vi obligado a separarme de mi Stella querida»), en el que, a la vez que la herida, siente el gozo de ver las lágrimas en los ojos de la amada, al tiempo que los suspiros abrían sus dulces labios. También los hay impacientes, e incluso directamente agresivos. Tal es el soneto 24, «Rich fools there be whose base and filthy heart», en el que, con un ingenioso juego de conceptos que proporciona la palabra «rich» —rico, el apellido del marido de Penelope—, el poeta se dispara contra el indigno poseedor de una perla cuyo valor y belleza es incapaz de apreciar y disfrutar:

Rich fools there be whose base and filthy heart
Lies hatching still the goods wherein they flow,
. . . .
But that rich fool who by blind Fortune's lot
The richest gem of love and life enjoys,
. . . .
Let him, depriv'd of sweet but unfelt joys,
. . . .
. . . . *grow in only folly rich!*

(Hay tontos ricos cuyo sucio corazón
Se posa a empollar bienes donde fluyen,
. . . .
Pero a este tonto rico, que por un ciego golpe de Fortuna
Goza la más rica perla del amor y la vida,
. . . .

Deja que, privado de dichas no sentidas,
. . . .
Solamente se enriquezca en estulticia.)

Por bellos y apasionados que sean los sonetos *Astrophel and Stella*, todavía los superan en calidad emotiva algunas canciones y poemas breves que siguen a esta colección: «Only Joy, now here you are» («Felicidad única, ahora estás aquí») es una graciosa serenata, en la que el amante implora el favor de la amada; «O dear life, when shall it be» («Oh vida querida, ¿cuándo sucederá?») es una exquisita composición de ausencia y de recuerdo. Por su parte, «In a grove most rich of shade» («En un umbroso boscaje») es uno de los poemas más apasionados de toda la literatura isabelina, a pesar de que su metro corto le resta posibilidades expresivas. En él los amantes se conciertan en la espesura un día de mayo para calmar su pena. En el marco de la naturaleza primaveral, Astrophel dirige a Stella su apasionada queja amorosa:

Stella, sovereign of my joy,
Fair triumpher of annoy,
Stella, star of heavenly fire,
Stella, lodestar of desire,

(Stella, soberana de mi dicha,
Hermosa triunfadora tú del tedio,
Stella, estrella del fuego del cielo,
Stella, estrella norte del deseo.)

A las exigentes manifestaciones de Astrophel, contesta Stella con voz «que no hería los oídos, sino el corazón mismo», y le asegura que su pasión es tan firme como la de él, aunque le ruega con todo el afecto de su alma que respete el honor de ambos. Finalmente le dice:

Trust me, while I thee deny,
In myself the smart I try.
Tyrant honour doth thus use thee:
Stella's self might not refuse thee.

(Y cree si te digo que al negárteme
En mi propio ser el trallazo recibo;
Mas el honor tirano así te trata,
Pues por lo que hace a Stella no se negaría.)

Este poema recuerda la conocida elegía de Fernando de Herrera (1534-97) a la condesa de Gelves [12]; pero Sidney es más directo y apasionado. Pocas

12 Si en sufrir más me vences, yo t'ecedo
En pura fe y afectos de terneza:
Vive de hoy más ya confiado y ledo.
(Elegía III)

Otros versos tiene Herrera que se pueden comparar con los de Sidney. Recordemos el soneto:

Rojo sol, que, con hacha luminosa,
Coloras el purpúreo y alto cielo,
¿Hallaste tal belleza en todo el suelo
Que iguale a mi serena Luz dichosa?

veces en la literatura una negación supone un rendimiento tan explícito. Es, a la vez, la llamada de socorro de una mujer enamorada, que, en su debilidad, se ampara en la caballerosidad de su amante.

EL CÍRCULO DE LA CASA DE LEICESTER

En la casa de Leicester, Spenser había encontrado un magnífico aliado en Philip Sidney, sobrino del conde, poeta y activo protestante como él; aunque, de modo distinto al de Spenser, el protestantismo de Sidney no informaba su poesía. Sidney dedicó su vida y energías a la causa de la unidad de las potencias protestantes contra Roma y España; pero no llevó a su obra poética la idea que le guiaba como político y militar. Su poesía, como la de Garcilaso, es de inspiración exclusivamente amorosa.

Dyer, Raleigh y Greville. En este ambiente, y vinculado a Spenser y a Sidney, encontramos al que se podría denominar el círculo de la casa de Leicester, grupo de poetas menores constituido por Dyer, Greville y Raleigh. Ninguno de ellos, como el propio Sidney, es poeta profesional; todos son hombres de acción en diversas actividades humanas. Pero forman el conjunto con el cual Sidney tenía la idea de reformar el verso inglés, siguiendo los moldes clásicos; el círculo que Spenser llamaba humorísticamente el «areópago», y a cuyo callejón sin salida Sidney pensaba atraerlo. Pero ni Spenser se dejó convencer del todo, ni Sidney perseveró en sus experimentos clásicos. Por tanto, en vez de considerar a estos poetas como un grupo constitutivo de una escuela, se ajusta más a la realidad estudiarlos como un conjunto de amigos, cultivadores de la poesía, que produjeron algunos poemas breves de notable mérito [13]. Poco se sabe de Edward Dyer (m. 1607), aparte que en 1579 estaba con Sidney en la casa de Leicester, cuando Spenser fue allí y encontró una amigable acogida. Lo mejor que salió de su pluma son: «My mind to me a kingdom is» («Mi mente es un reino para mí»), «The lowest trees have tops» («Los árboles más pequeños tienen copa»), «Amidst the fairest mountain tops» («Entre las más bellas cumbres de los montes»), afortunados poemas líricos que se pueden encontrar en las antologías modernas que abarcan este período [14]. Más conocido es Walter Raleigh (c. 1552-1618) [15], el famoso navegante y hombre de acción. Su obra poética es escasa. Se le atribuyen unos 40 poemas y fragmentos, algunos de ellos de autenticidad dudosa. Pocos se publicaron con

---

[13] En la memorable antología de la época, llamada *England's Helicon* (1600 y 1614), tan importante como la *Tottel's Miscellany*, Dyer, Greville y Raleigh están representados con cinco, tres y cinco poemas respectivamente. Sidney con quince, Spenser con tres y Surrey con dos. Sidney tiene aquí la traducción de la endecha amorosa del pastor Sireno, de la *Diana* de Jorge de Montemayor, lo cual implica su conocimiento de la misma y la posible influencia de ésta en la *Arcadia*.

[14] *The Oxford Book of Sixteenth Century Verse*, chosen by E. K. Chambers, Oxford, 1945.

[15] Philip Edwards, *Sir Walter Raleigh*, London, 1953. Los poemas de Walter Raleigh están en *Silver Poets of the Sixteenth Century*, ed. by Gerald Bullett, London, 1957.

su nombre mientras vivía; pero Puttenham, en su *Art of English Poesy* (1589), ya lo elogia como poeta altivo y de insolente y apasionada vena. Puttenham, en parte, está en lo cierto: algunos de sus poemas son suaves y de corte superficialmente isabelino; pero otros contienen una reciedumbre y franqueza estilística que le acercan a John Donne y a algunos poetas metafísicos. Los poemas «Now, what is love?» («Bien, ¿qué es el amor?»), «What is our life?» («¿Qué es la vida?»), «The Lie» («La mentira») y «Epitaph», responden a este aspecto directo y desenfadado. «The Ocean to Cynthia» es un poema autobiográfico, de bastante extensión, en el que Raleigh relata sus propósitos y acción, sus ilusiones y desengaños. Fulke Greville, lord Brooke (1554-1628) [16], es el amigo y primer biógrafo de Sidney, el importante político, que tuvo altos cargos y, de paso, escribió versos, porque la poesía era una de las habilidades del caballero cortesano, según el ideal renacentista. Poco publicó en vida, aparte de su tragedia *Mustapha* (1609) y algunos poemas que aparecieron en las antologías *The Phoenix Nest* (1593) y *England's Helicon* (1600). Su interesantísima biografía de Sidney no se publicó hasta 1652, y sus poesías, hasta 1633 y 1670. Greville es un poeta de vena filosófica y sus temas principales son religiosos y políticos. Son característicos de su estilo el poema de desengaño «Myra», «Farewell to Cupid» («Adiós a Cupido»), y el admirable epitafio a su íntimo amigo Philip Sidney.

La vena religiosa de Southwell. Contemporáneo del círculo de escritores relacionados con la casa de Leicester, pero sin nada que ver con ellos, es el poeta católico Robert Southwell (1561-95) [17]. Nació en el seno de una familia que no había aceptado el protestantismo; se hizo jesuita y siguió la huella misional de Edmund Campion en los difíciles momentos del reinado de Isabel I; fue descubierto y apresado en 1592, y ajusticiado en 1595. Southwell es un poeta sincero, de auténtica vena religiosa. De acuerdo con la tradición católica mediterránea, utiliza imágenes extraordinariamente audaces para expresar sus sentimientos místicos. Sus poemas adoptan el acento lírico, y se publican en *Saint Peter's Complaints (Lamentaciones de San Pedro)* y *Maeoniae* en 1595. Uno de los motivos más importantes de su inspiración es la Navidad, a la que suele presentar con una original visión, de tendencia barroca, precursora de Blake y de Hopkins. «The Burning Babe» («El Niño ardiendo»). «Times Go by Turns» («Los tiempos van por turno»), «New Heaven, New War» («Cielo nuevo, guerra nueva»), «New Prince, New Pomp» («Príncipe nuevo, pompa nueva»), son afortunados poemas líricos, característicos de su intensa piedad, de su fuerza imaginativa y de su atrevida expresión verbal.

[16] Fulke Greville, *The Life of Sir Philip Sidney*, London, 1652. Hay edición moderna de N. C. Smith, Oxford, 1907. Idem, *Poems and Dramas* (2 vols.), ed. by Geoffrey Bullough, London, 1939.

[17] Christopher Devlin, *Southwell: Poet and Martir*, London, 1956. Robert Southwell, *Complete Poems*, ed. by A. B. Grosart, London, 1872. Idem, *Prose Works*, ed. by W. J. Walter, London, 1828. Ver la selección de poemas de Robert Southwell en *The Oxford Book of Sixteenth Century Verse*, chosen by E. K. Chambers, Oxford, 1945.

OTROS POETAS ISABELINOS

Después de la nota de frescor renacentista dada por Spenser y Sidney, la producción poética de sus sucesores puede parecer opaca y de tono menor. Es evidente que los poetas que continúan la tradición renacentista no tienen la categoría de Spenser ni la brillante personalidad de Sidney, que fue también un prosista sobresaliente. Sin embargo, salvados los niveles de valor, hay que reconocer que existen poetas notables, como Daniel, Campion, Davies, Drayton y Drummond, en quienes oímos un tono semejante, y aunque no experimenten en sustratos nuevos, ni descubran otros estilos, llevan al reinado de Jacobo I la tradición renacentista, amplían su zona de cultivo y la adornan con nuevos matices [18].

S. Daniel. Samuel Daniel (1562-1619) [19], junto con Shakespeare, Drayton, Sidney y Spenser, es uno de los grandes sonetistas del renacimiento inglés. Empezó su carrera literaria con los 55 sonetos a *Delia* (1592-94) y, aunque con ellos no aparece ninguna renovación de ideas, son una obra maestra de melodía. Se le ha objetado que insiste en los caminos trillados de sus antecesores; pero no se ha valorado suficientemente el tono y el giro expresivo del que Daniel se sirve para verter lo que podría considerarse un lugar común. Decirle a la amada que es joven y bella y que ha estallado el momento del amor, puede considerarse una vulgaridad. Pero decirlo en el contexto en que aparece el verso:

Now whilst thy May hath filled thy lap with flowers,

(Ahora que tu mayo te ha llenado el regazo de flores,)

no es lo mismo. Sería trivial decirle a la novia que es inocente —ruborosa— y joven; pero Daniel escribe:

Look, Delia, how we esteem the half-blown rose,
The image of thy blush ...!

(¡Mira, Delia, cómo amamos la entreabierta
Rosa, de tu rubor imagen ...!)

lo cual es muy distinto. Daniel es claro y sencillo, absolutamente renacentista en sus sonetos, siempre vestidos de ese ropaje primaveral y fresco. El más común de los pensamientos puede elevarse a una exquisita originalidad. Cualquiera puede lamentarse de que envejece; pero Daniel sugiere la idea con una metáfora digna de Shakespeare:

---

[18] C. S. Lewis, «Verse in the Golden Period», en *English Literature in the Sixteenth Century*, Oxford, 1954. Helen Morris, *Elizabethan Literature*, Oxford, 1958.

[19] Samuel Daniel, *Complete Works* (5 vols.), ed. by A. B. Grosart, London, 1885. Idem, *Poems and A Defence of Rhyme*, ed. by A. C. Sprague, Cambridge, Mass., 1930. Hay buena selección de los poemas de Daniel en *The Oxford Book of Sixteenth Century Verse*, chosen by E. K. Chambers, Oxford, 1945. *A Defence of Rhyme* de Daniel se incluye en *English Critical Essays (XVI-XVIII centuries)*, selected by Edmund D. Jones, Oxford, 1952.

My cares draw on mine everlasting night,
In horror's sable clouds sets my life's sun.

(Mis cuidados me empujan hacia la noche eterna,
De horror en pardas nubes, de mi vida el sol se pone.)

Además de los sonetos a *Delia,* Daniel escribió dos tragedias: *Cleopatra* (1594) y *Philotus* (1605), y varios poemas narrativos. En *The Complaint of Rosamond (Lamentación de Rosamunda,* 1592, mejorado posteriormente) utiliza la estrofa llamada «rima real», y trata de la desazón y el arrepentimiento de Rosamond Clifford, concubina de Enrique II [20]. *Musophilus* (1599) es un poema dialogado entre un estudioso y un hombre mundano, que constituye una defensa de los valores del espíritu. También escribió Daniel un poema épico de 900 estrofas sobre las guerras civiles entre las casas de Lancaster y York (1595-1609), que, a pesar de la monotonía del conjunto, presenta fragmentos de noble poesía, con sabias reflexiones. Fue asimismo autor de interesantes epístolas en verso (1603), dedicadas a importantes personajes de su época, y delicados poemas líricos como «Sorrow» («Dolor»), «Love» («Amor»), «Secrecy» («Secreto») y «Constancy» («Constancia»). Como crítico y preceptista literario, interesa por su *Defence of Rhyme* (1603), elocuente defensa de la rima frenta a la idea, dominante en su tiempo, de que debía adoptarse la métrica clásica. Es la contestación a las *Observations in the Art of English Poesy* (1602) de Thomas Campion. La poesía de Daniel no es dialéctica, no se deduce de ella ningún sistema nuevo; pero posee una vasta y filosófica gravedad, y una majestad y mansedumbre parecidas a las de Wordsworth, que se sintió atraído por él y le citó en varios momentos significativos.

Campion. Thomas Campion (1567-1620) [21] era médico, y había estudiado en Cambridge. También era músico, y escribió un tratado sobre el contrapunto, muy apreciado en su tiempo. Interesa como lírico y teórico del verso, y por las cualidades de frescor y sentimiento que, dentro de la corriente renacentista, ofrece su poesía. La obra poética de Campion, contenida en las cuatro ediciones de sus *Books of Airs (Libros de poemas,* 1601, 1610, c. 1617) y en *Songs of Mourning (Canciones de luto* —a la muerte del príncipe Enrique—, 1614), consta de unos 150 poemas líricos, algunos de ellos de excepcional efectividad. Campion es un lírico que domina distintos registros. Por un lado, su verso tenso, intelectual y directo, es capaz de transformar un motivo rústico o familiar en un poema de gran calidad, como en «I care not for these ladies» («Qué me importan esas damas»);

---

20 Rosamond «la bella», la querida de Enrique II en 1174, murió envenenada en 1176? por la reina Elianor, según la leyenda. T. Deloney tiene una balada sobre el tema, incluida en las *Reliques of Ancient English Poetry* (1765), de T. Percy. Y hay una buena edición de *The Complaint of Rosamond* de S. Daniel, en *Elizabethan Narrative Verse,* ed. by Nigel Alexander, London, 1967.

21 Thomas Campion, *Poetical Works in English,* ed. by Percival Vivian, London, 1907. Selección en *Oxford Book of Sixteenth Century English Verse,* chosen by E. K. Chambers, Oxford, 1945. Las *Observations in the Art of English Poesy* de Campion se hallan en *English Critical Essays (XVI-XVIII centuries).* Selected and ed. by Edmund D. Jones, Oxford, 1952.

por otro, puede ofrecernos una poesía lírica áurea, como «There is a garden in her face» («Lleva un jardín en la cara»), y aun, a veces, puede sorprendernos con un poema corto, dramático, en el que la pasión crece y se altera según el estilo de John Donne, como en «Thou are not fair for all thy red and white» («No eres bella a pesar de todo tu blanco y carmín»). Campion era poeta y músico a la vez, y la fusión de estas facultades le permitía un extraordinario dominio de los tonos y los valores silábicos. Se aparta frecuentemente de la tendencia áurea en busca del directo y auténtico frescor de la rusticidad, que sabrá recoger más adelante Herrick. El grito vivo, «cherry-ripe» («cerezas maduras»), lanzado por las vendedoras de cerezas de la época, brilla como una gota de rocío en el bellísimo poema renacentista «There is a garden in her face». Los temas de Campion son la alegría de vivir, la brevedad de la existencia, o la falta de correspondencia en el amor, simbolizada en el sol y la sombra: la mujer es el sol y el hombre es la sombra; aunque ambos perecerán, ella morirá orgullosa, y él, desdeñado. Otros motivos aparecen en los poemas: «Proserpina», juguetón e irónico, y dirigido a las mujeres incapaces de amar; «Kisses» («Besos»), gracioso y ágil, en el que se advierte que el despedirse dos amantes con un beso es el único modo de no poder separarse. *Observations in the Art of English Poesy* (1602) es un tratado que contiene sugerencias originales sobre la versificación inglesa —metros, cantidad— y, cosa rara, desaprueba la rima, precisamente él, un poeta músico que había conseguido con ella éxitos indiscutibles.

Davies. John Davies (1569-1626)[22] se parece a Fulke Greville, aunque, por haber nacido quince años más tarde que él, no suscita el recuerdo del ambiente isabelino. Davies fue abogado de profesión, y ejerció el cargo de procurador general en Irlanda durante el reinado de Jacobo I. Su poema más importante es *Orchestra* (1596), composición de 137 estrofas de siete versos, que canta la armonía del universo y de la naturaleza. El Amor enseñó una vez a todos los cuerpos celestes, a la tierra y sus elementos, y a los seres que la pueblan, a bailar cada cual con un ritmo apropiado: es la danza de las estrellas, de nuestro planeta, y de los hombres. Para un renacentista el concepto de «orquesta» estaba irisado de sugerencias, y un poema de este carácter constituía la auténtica poesía de la naturaleza, en el mismo sentido que los poemas de Wordsworth la representaron para los románticos. Davies toma como marco argumental la leyenda de Penélope, que, en ausencia de Ulises, se niega a bailar con uno de sus admiradores; el elogio que el pretendiente hace de la danza, y el recato con que ella se defiende articulan el poema. Pero lo importante es la impresión que el simple enunciado de *Orchestra* causa en un isabelino, suscitándole un mundo de concordancias que tiene relación con toda la vida universal y humana y la simboliza con una extraordinaria fuerza mítica. Es un poe-

[22] John Davies, *Works* (3 vols.), ed. by A. B. Grosart, London, 1869-76. Los poemas más importantes de sir John Davies se hallan en *Silver Poets of the Sixteenth Century*, ed. by Gerald Bullett, London, 1957. También hay una buena selección en *The Oxford Book of Sixteenth Century Verse*, chosen by E. K. Chambers, Oxford, 1945.

ma contemplativo, del que se excluye la pasión personal, y está colmado de fervoroso deleite. El ritmo varía, pero nunca desfallece, y el movimiento musical refuerza el sentido de esta ingeniosa y noble composición. *Hymns of Astraea* (1599) es una admirable colección de 22 acrósticos, compuestos en el mismo metro, cada uno de los cuales repite el nombre de Elizabetha Regina. Hay que tener presente la afición de los renacentistas al virtuosismo métrico, su conocimiento de la versificación, y, algo importantísimo, que no escatimaban tiempo ni esfuerzo para conseguir su propósito. Davies era uno de ellos, y aquí versificó con tal perfección, que a menudo el lector se olvida de las iniciales de los poemas y del pie forzado al que se encuentran sometidos. *Nosce teipsum* (1599) es un poema didáctico —muy apreciado por Coleridge— sobre la naturaleza del alma; un ensayo serio, cuyos argumentos son tan lúcidos como lo pudieran ser en prosa, y poseen, por otra parte, el encanto de una versificación excelente. «A Contention betwixt a Wife, a Widow, and a Maid» («Discusión entre una casada, una viuda y una doncella») es una agradable composición de 66 serventesios, incluida en *Poetical Rhapsody* (1608), en la que tres mujeres de distinto estado coinciden al llevar su ofrenda a la diosa Astraea —la constelación Virgo—, y, al llegar al templo, discuten acerca de la que tiene más méritos para presentarla. Después de un debate muy bien articulado, queda claro que es la doncella la destinada a depositar la ofrenda. Davies es un poeta objetivo y pulcro, que se distingue por la perfección de su obra y por una serenidad plenamente renacentista.

Drayton. Michael Drayton (1563-1631) [23] fue, en su tiempo, un poeta de verdadera magnitud. Hoy sigue interesándonos, aunque más bien desde un ángulo histórico. Su producción global, muy extensa, no es imprescindible para el enriquecimiento de la literatura inglesa; pero, en selección, resulta atractivo, pues ofrece destellos peculiares dentro del ámbito renacentista. Drayton fue poeta de profesión —y, en muchas ocasiones, también de vocación—, y ya de niño logró de su tutor que le enseñase a escribir versos. El amable maestro le señaló como guía a Virgilio. Esta anécdota nos asegura su temprana voluntad de seguir la carrera literaria, y su ambición de ser poeta, como más adelante ocurrirá con Milton y con Pope; y si las musas premiasen la aplicación con igual medida de inspiración, Drayton habría sido uno de los mejores poetas ingleses. Sus obras presentan dificultades bibliográficas, pues a menudo revisó mucho sus composiciones, a veces empeorándolas, y otras cambiándoles el título en ediciones posteriores. Técnicamente es un poeta muy completo, por la amplitud de su obra y lo variado de su temática. Domina todos los registros de la composición poética de su tiempo. *The Shepherd's Garland* (*La guirnalda del pastor*, 1593) es

[23] Oliver Elton, *Drayton: A Critical Study*, London, 1905. B. H. Newdigate, *Drayton and His Circle*, Oxford, 1941. Michael Drayton, *Complete Works* (5 vols.), ed. by J. W. Hebel, K. Tillotson and B. H. Newdigate, Oxford, 1961. Hay buenas selecciones de la poesía de Drayton en *The Oxford Book of Sixteenth Century Verse*, chosen by E. K. Chambers, Oxford, 1945; y en *The Oxford Book of Seventeenth Century Verse*, chosen by Herbert J. C. Grierson and Geoffrey Bullough, Oxford, 1946.

un conjunto de églogas, de derivación spenseriana, aunque expurgadas del intento spenseriano de realismo rústico y de la añoranza del pasado supuestamente mejor que el presente. La colección apareció muy alterada, con el título de *Poems Lyric and Pastoral* (1606), y a ella pertenece la conocida «Ballad to Agincourt». *Idea's Mirror (El espejo de Idea,* 1594) o *Idea* (1619) es una magnífica colección de sonetos que, mediante sucesivas supresiones y adiciones, se mejora y aumenta en los veinticinco años que median entre ambas ediciones. Drayton es un excelente sonetista, comparable con Daniel, a quien con frecuencia supera. *Idea* —que simboliza a una mujer— contiene sonetos de ambos estilos, el áureo y el directo; y cuando Drayton consigue ser sencillo, como un amante corriente, puede superar a cualquiera de los sonetistas de su tiempo, exceptuado Shakespeare. El soneto «Since there is no help, come let us kiss and part» («Ya que no hay remedio, besémonos y adiós») tiene un arranque dramático e incisivo, como no pocos poemas de Donne, y termina con un magnífico e imprevisible pareado, en el que todo lo deja en manos de la amada. «Stay, speedy Time, behold, before thou pass» («Detente, tiempo raudo, y admira antes que pases») y «Why should your fair eyes with such sovereign grace» («Por qué tus bellos ojos con tan soberana gracia») son sonetos tan conseguidos que el primer verso responde por los demás. *Endimion and Phoebe* (1595), reelaborado más tarde con el título de *The Man in the Moon («El hombre de la luna»,* 1606), tiene pasajes descriptivos muy notables sobre todo en su primera versión; pero, en conjunto, no es un poema conseguido. Las leyendas históricas (publicadas en distintas fechas) y *The Barons' Wars (Guerras de barones,* 1603) suponen un descenso de su vena poética. Ésta se eleva en *England's Heroical Epistles* (1597), que constituyen una correspondencia imaginaria entre doce parejas de amantes célebres [24]. *Polyolbion* (1613-22) es la obra magna de Drayton en cuanto a extensión: tiene unos 15.000 versos, largos y pausados, en los que el poeta describe la geografía física y el ámbito histórico, cultural y legendario de cada región de Inglaterra. Los pantanos y lagunas cortejan a los ríos; los valles y las montañas se abrazan o se rechazan; y, en su avance descriptivo, Drayton intenta catalogar lo que le parece interesante de las tierras inglesas, de sus reyes y santos, de la fauna y la flora, la caza y la pesca, insertando también divagaciones que no se relacionan directamente con el tema. Para el lector moderno, *Polyolbion* es una obra tediosa; pero contiene una mina de ideas y creencias muy apreciadas por los isabelinos, y sugestivas pinturas de paisajes ingleses. En sus tres obras últimas, *The Shepherd's Sirena (La sirena del pastor,* 1627), *Nymphidia* (1627) y *The Muses' Elysium* (1630), reaparece el buen poeta para cantar con gran maestría el mundo renacentista de su juventud.

Drummond. La tradición renacentista aparece retardada en el noble escocés William Drummond (1585-1649) [25], traductor de Garcilaso. Hijo de

[24] Ver, por ejemplo, «Rosamond to Henry. Henry to Rosamond», en *Elizabethan Narrative Verse,* ed. by Nigel Alexander, London, 1967.

[25] F. R. Fogle, *A Critical Study of William Drummond of Hawthornden,* Oxford, 1952. *Ben*

una conocida y antigua familia, se educó en la Universidad de Edimburgo, y gozó del privilegio de vivir varios años en el extranjero, estudiando y viajando. Cuando él tenía veinticinco, murió su padre, y Drummond interrumpió sus estudios de jurisprudencia, se retiró a su mansión de Hawthornden y se dedicó al estudio, a la poesía y a la invención mecánica. Entre sus amigos, en el campo literario, se cuentan William Alexander, Drayton y Ben Jonson. Éste fue a visitarle a Escocia durante el invierno de 1618-19, y hablaron de Shakespeare. Jonson manifestó que los versos de Drummond tenían resabios de escuela y no respondían a la modalidad de la época, pues el poeta escocés seguía en la tradición de Spenser-Sidney, mientras que la poesía de entonces apuntaba ya hacia John Donne. En realidad Drummond estaba anclado en el Renacimiento, cuando el mundo poético petrarquista y los ambientes dorados de Tasso y Guarini, Garcilaso y Ronsard, a quienes Drummond leía, habían dejado paso al movimiento metafísico o a una visión más directa e intelectualizada de la realidad. Dos vidas cortadas en flor movieron la pluma de Drummond por vez primera: la muerte del príncipe Enrique (1612), el hijo mayor de Jacobo I, y la de su propia novia, Mary Cunningham, tres años más tarde. La segunda edición de *Tears on the Death of Moeliades (Lágrimas por la muerte de M.*, 1616) recoge los poemas publicados en 1613, a la muerte del príncipe, y una colección mayor de sonetos, canciones y madrigales, en los que el poeta canta las gracias de su amada y lamenta su muerte prematura. El profundo misterio de la muerte inspira la poesía temprana de Drummond dotándola de un raro atractivo. Sus sonetos a la primavera que vuelve, cuando su amada yace en la tumba, sin poder gozar del céfiro y del sol, sin tender el oro de su cabello bajo los pinos, son verdaderamente emotivos. *Forth Feasting (Festejos en el F.)* es una conmemoración panegírica de la visita de Jacobo I a Escocia en mayo de 1617: una delicadeza poética, cuyos versos —poco notables— cumplen una función cortesana y circunstancial. En 1623 Drummond publicó *The Cypress Grove (Bosque de cipreses)*, ensayo en prosa sobre la muerte; con él apareció su segunda e importante colección de poemas, *Flowers of Sion (Flores de S.)*. La constituyen composiciones de carácter religioso en un sentido amplio y cristiano: la Navidad, San Juan Bautista, la Ascensión, el deseo de vivir en soledad, la muerte, son algunos de los temas. Drummond es un poeta amable, de fondo religioso, que ofrece una visión melancólica, y un tanto desengañada, de la vida.

ENERGÍA INTELECTUAL Y ACTITUD ANTIPETRARQUISTA: JOHN DONNE

La posición literaria de Donne es antipetrarquista. La poesía de su época fluía por el cauce tradicional isabelino, en sus vertientes áurea y decora-

Jonson's Conversations with Drummond, ed. by C. H. Herford and Percy Simpson, Oxford, 1925. William Drummond, *The Poetical Works with A Cypress Grove* (2 vols.), ed. by L. E. Kastner, Manchester, 1913. *The Oxford Book of Seventeenth Century Verse*, chosen by Herbert J. C. Grierson and Geoffrey Bullough, Oxford, 1946, contiene veinte poemas representativos de la producción de Drummond.

tiva, o bien, hasta cierto punto, directa y objetiva, pero de tono indiscutiblemente renacentista. Estaba nutrida de influencias clásicas e italianas, y tendía a la delicadeza expresiva, al virtuosismo métrico, al ornamentismo y aun a la ingeniosidad conceptista; su relación con la realidad era demasiado remota. Donne es el poeta genial e independiente que se propone eliminar del edificio renacentista lo amanerado y artificioso, y se dispone a montar la poesía sobre una base de sinceridad y acercamiento a la vida, valiéndose de la pasión y del entendimiento.

John Donne. John Donne (1572-1631)[26] nació en Londres, de una familia de tradición y ambiente católicos. Era nieto de John Heywood, el entremesista tudoriano, casado con Elizabeth Rastell, sobrina de Thomas More. Se educó en Oxford, y posiblemente también en Cambridge. Fue católico durante la primera parte de su vida, hecho que le impidió obtener el título universitario. Fue quizás en 1595-6 cuando visitó Italia y España, cuyas lenguas aprendió bien[27]. Donne declara que en su biblioteca había más libros de autores españoles que de ninguna otra nacionalidad[28]. Tomó parte en las expediciones del conde de Essex contra Cádiz (1596) y las Azores (1597), que motivaron sus poemas «The Storm» («Tempestad») y «The Calm» («Calma»). En 1598 se apartó del catolicismo y empezó a ser conocido por sus estudios teológicos. Desde esta fecha hasta 1602 fue secretario de sir Thomas Egerton, custodio del gran sello real; pero su matrimonio clandestino con Anne More, sobrina de lady Egerton, arruinó por completo sus perspectivas políticas[29]. Donne fue despedido de su cargo a instancias de su suegro, y durante varios años conoció la estrechez y el aislamiento. En 1615, Jacobo I le presionó para que recibiera las órdenes sagradas. Después de la muerte de su mujer, en 1617, se recluyó para entregarse a la meditación y a una vida de devoción y estudio. En 1621 Jacobo I le nombró deán de la catedral de San Pablo de Londres, donde predicó frecuentemente en presencia de Carlos I, y en 1624 se le dio la vicaría y el beneficio de St. Dunstan in the West (Londres); allí lo conoció Izaak Walton, su primer biógrafo.

---

[26] Izaak Walton, *The Life of John Donne*, London, 1640. Idem, *The Lives of J. Donne, H. Wotton, R. Hooker, G. Herbert, R. Sanderson*, Introduction by George Sanderson, Oxford University Press, 1962. Edmund Gosse, *The Life and Letters of Donne* (2 vols.), London, 1899. J. B. Leishman *The Monarch of Wit*, London, 1951. A. Alvarez, *The School of Donne*, London, 1961. John Carey, *John Donne: Life, Mind and Art*, London, 1981. Ver T. S. Eliot, «The Metaphysical Poets», en *Selected Essays*, London, 1932; 1951. John Donne, *Poems*, ed. by Herbert Grierson, Oxford, 1951. Idem, *Complete Poetry and Selected Prose*, ed. by John Hayward, London, 1962. Idem, *The Complete English Poems*, ed. by J. Smith, Penguin Books, 1975. *Metaphysical Lyric Poems of the Seventeenth Century. Donne to Butler*, selected and ed. by Herbert J. C. Grierson, Oxford, 1921; 1958. *The Metaphysical Poets*, selected and ed. by Helen Gardner, Oxford, University Press, 1959.

[27] Así lo asegura Izaak Walton en su «Life of John Donne», en *The Lives of J. Donne, H. Wotton, R. Hooker, G. Herbert, R. Sanderson*, Oxford, University Press, 1962, pág. 26.

[28] Herbert J. C. Grierson, «John Donne», en *The Cambridge History of English Literature*, ed. by A. W. Ward and A. R. Waller, Cambridge, 1950, vol. IV, pág. 201.

[29] He aquí la sarcástica y ocurrente despedida de la carta en que le comunica la noticia a su mujer: «John Donne, Anne Donne, Un-done». Ver Izaak Walton, *op. cit.*, pág. 29.

Donne es un poeta selecto, difícil y apasionado; su poesía, templada al fuego de su entendimiento incandescente, torturado y conceptista, apenas fue conocida por sus contemporáneos —sus poemas se publicaron después de su muerte—, aunque influyó decididamente en algunos poetas de su tiempo y posteriores. Donne intenta galvanizar la poesía con la dinámica de la vida; se propone dirigir al centro de la vida misma la atormentada saeta de su verso. Es aleccionadora la diferencia que existe entre Donne y, por ejemplo, el Ben Jonson lírico, otro poeta contemporáneo de tendencia realista. A la posición horaciana de Jonson, conciliadora y docente, o simplemente pagana, en el sentido de advertir con gracia sobre el modo de aprovechar la vida, ejercer la moderación, o prevenirse contra las adversidades, se contrapone la actitud desafiante y dramática de Donne, para quien la existencia del hombre es una lucha, una trayectoria de luz y sombra, de trascendencias sobrenaturales. La reacción de Donne no es aceptadora ni complaciente, y su visión del mundo y de la vida se desvía de la línea descriptiva o narrativa para ser interpretativa y dramática. Cuando se estudia la poesía de Daniel, de Davies, o de Drayton —no la de Campion—, el lector se da cuenta del espacio transcurrido entre su época y la actual; Donne, en cambio, sorprende a menudo por sus reacciones extraordinariamente modernas. El estilo, como es natural, puede delatarle en muchos casos; pero su actitud, su sinceridad expresiva, la necesidad imperiosa de nacer que el poema tiene en Donne, es algo absolutamente de nuestros días. La frecuencia con que recurre a la astronomía, a la física, a la cosmología, a la medicina y a la biología es tan actual, que coincide con las imágenes científicas de los poetas ingleses del período de entreguerras: Spender, Auden, Day Lewis, incluso Roy Campbell y otros más recientes.

Donne es el punto originario de la tendencia que —a falta de término apropiado, o con matiz despectivo— Dryden y el Dr. Johnson llamarán más tarde «metafísica». Es lo que en España se conoce como un extremado conceptismo [30]. En esta línea, Donne es excepcional y, definitivamente, el poeta de más empuje. Entre Shakespeare y Milton, Donne es la figura más señera de la poesía inglesa. Su obra poética no es voluminosa, pero sí apasionada e intensa. Donne poseía gran capacidad de experimentación, y la facultad de proyectarla contra un trasfondo de matices opuestos. Sus poemas se publicaron en 1633, dos años después de su muerte. El volumen contiene todos los registros de la poesía de la época, y comprende *Songs and Sonnets, Epigrams, Elegies, Epithalamions, Satyres, Letters* (en verso), y composiciones más extensas de tema filosófico, teológico y religioso, como *An Anatomy of the World (Anatomía del mundo), Of the Progress of the Soul (Sobre el progreso del alma)* y *Divine Poems.*

La sinceridad expresiva de Donne se manifiesta, por ejemplo, en el poema «The Good-morrow» («Buenos días») con este abrupto comienzo:

---

[30] Manierismo es el término propuesto por L. C. Benito Cardenal en su tesis doctoral *Justificación filológica de una versión castellana de la serie «Songs and Sonnets» de John Donne,* Universidad Complutense de Madrid, 1977.

I wonder by my troth, what thou, and I
Did, till we loved?

(Me pregunto, en verdad, ¿qué es lo que hicimos
Tú y yo, hasta que nos amamos?)

cuya metáfora central es el súbito despertar a una nueva vida, para pasar en «The Anniversary» a dar magnitud cósmica y extensión eterna al acontecimiento de haberse cumplido el primer aniversario de su amor. En él se manifiesta la certeza de que, al término de este año, reyes y favoritos, gloria y honores, bellezas e ingenios, y el sol mismo, habrán envejecido, pero no este amor, que jamás conocerá la decrepitud sino que permanecerá siempre lozano. El poema termina expresando el deseo de poder vivir juntos sesenta años, con este sorprendente final:

... this is the second of our reign.

(... éste es el segundo de nuestro reinado.)

Otro sobresaliente poema de Donne es «The Ecstasy», en el que se interpreta el amor espiritual a través de sus agentes físicos. Los ojos y las manos se transmiten su efluvio para crear algo superior a ambos amantes: la fusión de sus almas. Es un poema complicado, indispensable para conocer su filosofía del amor. «The Flea» («La pulga») es uno de los poemas amorosos más chocantes. Podría ser de mal gusto o de dudoso sentido en otra pluma; en Donne resulta un poema amoroso de intención atrevida y seria, envuelta en un claro sofisma. Si la pulga, al saltar del amante a la amada, ha mezclado sus sangres, la pulga realiza en la joven un acto matrimonial del que sus padres se horrorizarían si se enteraran.

Los *Epithalamions* de Donne son poemas memorables:

The sun-beams in the east are spread,
Leave, leave, fair Bride, your solitary bed,
No more shall you return to it alone,
....
Come glad from thence, go gladder than you came,
Today put on perfection, and a woman's name.

(Los rayos del sol se esparcen desde el este,
Deja, preciosa novia, tu lecho de doncella,
Adonde sola ya nunca volverás,
....
Sal contenta, y vuelve a él más contenta todavía,
Que este día te añada perfección y el nombre de mujer.)

Éste es el comienzo del «Epithalamion Made at Lincoln's Inn» («Epitalamio compuesto en el colegio L. de abogados»), el más directo y expresivo del grupo. Es una explosión que parte del centro para volver a él. Este centro es el lecho de la novia, de donde ella sale para volver a él, transformado en tálamo nupcial. Constituye un gran contraste con el *Epithalamion* de Spenser, que comienza en los límites y va acercándose lentamente al

centro. En el de Donne sólo se piensa en los demás en cuanto tienen relación inmediata con la pareja. Que las hijas de Londres preparen a la novia; que los hijos de los patriarcas acompañen al galán al templo, y que el templo abra sus puertas para convertir a los amantes en uno solo. Se alude a la estación invernal porque sus noches son largas y fecundas para el amor. El novio espera inquieto la noche. La amorosa estrella vespertina (Venus) aparece en el cielo. ¿Cómo no entra en el tálamo la novia, estrella del amor?

Thy virgin's girdle now untie,
And in thy nuptial bed (love's altar) lie
A pleasing sacrifice;
. . . .
No more be said, I may be, but, I am.

(Desata ya tu cíngulo de doncella,
Y acuéstate en tu tálamo, altar de amor,
Delicioso sacrificio;
. . . .
Y no se diga más seré, sino, soy.)

El poema consta de 96 versos organizados en ocho estancias iguales y muy elaboradas, todas con un estribillo casi igual.

No debemos olvidar que Donne lleva dentro de sí el germen de un gran poeta sacro, y el rosario de sonetos que constituyen «La Corona» —Donne escribió el título en español— representa un vigoroso sesgo en el sentido religioso. «La Corona» es un conjunto de siete sonetos en que, después del introductorio, alusión a la corona de espinas del Salvador, que será corona de gloria para el poeta, se desarrollan como en cadena, seis momentos fundamentales de la vida de Jesús. Son sonetos muy apretados, llenos de la carga intelectual tan característica de su autor, que los hilvana haciendo que el soneto siguiente comience con el último verso del anterior. Ofrecimiento de la corona, Annunciation, Nativity, Temple, Crucifying, Resurrection y Ascension, son los motivos que componen esta magnífica secuencia y demuestran la solidez de las raíces católicas de John Donne. El último soneto termina con el verso inicial del primero:

Deign at my hands this crown of prayer and praise.

(Dígnate aceptar de mis manos esta corona de oración y alabanza.)

Entre sus muchos poemas religiosos de auténtico valor, hay dos sonetos de Donne sobre la muerte y la salvación que proyectan, de un modo excepcional, el alentador concepto del triunfo más allá de la vida, de esperanza y de eternidad como destino último del hombre. «Death, be not proud» («Muerte, no te enorgullezcas») es una enérgica interpretación artística de la frase de San Pablo «Muerte, ¿dónde está tu victoria?». Si la muerte es la puerta de la vida, «muerte, no te enorgullezcas», pues en realidad «no existes»; «tú, muerte, eres quien perecerá». El segundo es un poema de

arrepentimiento, que constituye una apoteosis del juicio final y de la salvación personal y colectiva de la humanidad, y cautiva desde el principio por la impresionante grandiosidad de sus versos iniciales:

At the round earth's imagin'd corners, blow
Your trumpets, angels, and arise, arise
From death, you numberless infinities
Of souls, and to your scattered bodies go.

(De las redondas esquinas imaginarias de la tierra,
Ángeles, soplad vuestras trompetas, y de la muerte
Levantaos, vosotras, incontable infinidad de almas,
Y en busca id de vuestros dispersos cuerpos.)

En cualquiera de los aspectos de su producción, Donne se presenta como un poeta singular y originalísimo, y su independencia de pensamiento y la fusión que es capaz de establecer entre la inteligencia y la sensibilidad son admirables. Su abrupta sinceridad, la energía y brillantez de su chispazo conceptual, y su cortante expresión, lo han convertido en uno de los clásicos preferidos de nuestro tiempo y de los que más han influido en la poesía moderna [31].

2. LA NOVELA Y LA PROSA ISABELINAS

En la Inglaterra medieval lo novelesco encontraba generalmente expresión en forma versificada, pues ésta solía ser el medio convencional de la época. Quien deseaba hacer obra literaria perdurable tenía que recurrir casi forzosamente al verso. Antes de la imprenta, el verso tenía aún en su favor sus condiciones nemotécnicas: en un período en que la literatura era recitada y oída, tanto el recitador como el público preferían el cuento en verso o la narración versificada al relato en prosa. Aparte algunas anécdotas o fábulas sueltas o intercaladas en textos históricos, religiosos o didácticos, poca literatura novelesca de calidad encontramos que no sean los *Travels of Sir John Mandeville* o la *Mort d'Arthur* de Malory. La narración en prosa es, en gran parte, resultado de la invención de la imprenta, y la obra de Malory, organizada y editada por Caxton (1485), señaló, con un ejemplo brillantísimo, el camino de la creación hacia el campo de la novelística.

Una de las aportaciones que los escritores isabelinos hicieron a la literatura del período fue el establecimiento y la presentación ante el público lector de un género en prosa que puede considerarse como el origen de la novela inglesa. Este hecho no tuvo un nacimiento espontáneo; fue

[31] El interés por la poesía metafísica en el siglo XX lo despertaron la edición de la antología de Herbert J. C. Grierson, *Metaphysical Lyrics and Poems* (Oxford, 1921), y la apreciación crítica que en el *Times Literary Supplement* hizo de ella en el mismo año T. S. Eliot. Ver T. S. Eliot, «The Metaphysical Poets», en *Selected Essays*, London, Faber, 1932.

consecuencia de muchos ensayos realizados en distintas direcciones: la traducción, la imitación, la reducción, la amplificación. Por lo que se refiere a su temática, algunas de estas narraciones noveladas en prosa podían igualmente haberse escrito en verso; pero en una época de transformación social, cuando desaparece la cultura de los castillos y emerge la de las casas señoriales o solariegas y se fomenta la de las zonas medias ciudadanas o rurales, es natural que se recurra a un instrumento más idóneo y se adopte la prosa para el género novelesco. Es cierto que esta prosa conserva a menudo un estilo elevado y una estructura cortesana, y utiliza la fantasía pastoril o caballeresca; pero en general, el surgimiento de la burguesía requerirá narraciones más realistas, expuestas de un modo más asequible. Los traductores o adaptadores de las obras de Boccaccio, Bandello, Antonio de Guevara y Diego de San Pedro proporcionan con su ejemplo un gran impulso a la narración original en la Inglaterra isabelina.

LA NOVELA ISABELINA

La novela isabelina presenta tres tendencias principales: la romántica, que procede de la tradición medieval y del movimiento arcádico europeo, con influjos de Francia, Italia y España; la intelectual y artificiosa, llamada eufuística, que, con ciertas reservas, puede relacionarse particularmente con el estilo de Antonio de Guevara y, en general, con el conceptismo literario extendido en Europa; y la realista, que, como la romántica, ya se encuentra en no pocas narraciones en prosa del Medioevo, y se manifiesta en dos modalidades: la picaresca, de origen español, y la propiamente realista, de fuente netamente inglesa. De orientación romántica son Gascoigne, Sidney, Greene y Lodge. Sus obras, escritas para nobles o gente refinada, cortesana, con supervivencias de tradición feudal, presentan protagonistas de alto rango, que se mueven en un ambiente aristocrático, o en un artificioso marco arcádico, en el que luchan, intrigan y se divierten de acuerdo con sus costumbres. La tendencia eufuística es de carácter retórico, contiene más coloquio que narración, y se dirige a la clase intelectual, como el *Euphues* de Lyly, que da nombre al subgénero, y algunas obras de Greene y de Lodge. La ramificación realista, en sus dos direcciones observa las realidades de frente, censura y advierte, como en la narración picaresca de Nashe, o describe las cualidades positivas y la iniciativa privada de la ascendente burguesía renacentista, como sucede en las novelas de Deloney, escritas en elogio de la clase artesana de las ciudades.

Gascoigne. George Gascoigne (c. 1539?-77)[1] es el primer autor de novelas cortas de la época moderna. Desde 1572 a 1575, combatió en Holanda, donde fue hecho prisionero por los españoles. Tiene el mérito de ser el

[1] C. T. Prouty, *Gascoigne: Elizabethan Courtier, Soldier and Poet*, New York, 1942. George Gascoigne, *Complete Works* (2 vols.), ed. by J. W. Cunliffe, Cambridge, 1907-10. Idem, *The Pleasant Fable of Ferdinando Jeronimi and Leonora de Velasco*, en *Elizabethan Fiction*, ed. by Robert Ashley and Edwin M. Moseley, New York, 1956.

introductor de varios géneros literarios. Es cierto que no perseveró ni sobresalió en ninguno; pero escribió la primera comedia en prosa y la primera «masque», fue el traductor —del italiano— de la primera tragedia clásica y el autor de la primera narración en prosa de la vida moderna y del primer tratado de poesía inglesa. Aquí interesa por sus actividades de novelista y crítico. Como novelista, su aportación principal es *The Pleasant Fable of Ferdinando Jeronimi and Leonora de Velasco* (1575), revisión de la obra sobre el mismo asunto publicada dos años antes. Esta novela se presenta como una supuesta traducción de Bartello —escritor ficticio—, y se orienta en el sentido romántico y melodramático de la novela italiana; pero, a pesar de sus evidentes convencionalismos, es probable que la narración oculte ciertos aspectos de la experiencia personal de Gascoigne. En ella lord Velasco invita a Ferdinando, un joven veneciano amigo de su hijo, a disfrutar de unos días de caza en su mansión de Lombardía. Lord Velasco tiene una hija casadera —Francischina—, y supone que de esta visita puede nacer un afecto positivo entre los jóvenes. Pero al huésped le ocurre el infortunio de enamorarse de Leonora, la mujer de su amigo Velasco el joven y logra sus amorosos propósitos amablemente ayudado por la incauta Francischina que para congraciarse con él le facilita el acercamiento a su cuñada. Pero esta conquista durará poco, pues al regreso del secretario de Leonora que es su amante, ella le despide, y el enojado huésped abandona inmediatamente la casa de los Velasco. Ferdinando, desesperado y desconfiado, se entregará a una vida disoluta; Francischina morirá de pena tres años más tarde, y Leonora continuará su vida inmoral y despreocupada. Está claro que el ambiente de la obra es medieval: los protagonistas son nobles y tienen tiempo para el deporte, las diversiones y la conversación ingeniosa, y amar a una mujer casada estaba admitido por el código del amor cortés. Con todo, en la narración de Gascoigne aparecen notables diferencias con la novelística medieval: Ferdinando no se arrepiente de su mal comportamiento con sus amigos los Velasco, ni de su ingratitud con Francischina; la ingenuidad de ésta no queda compensada en ningún aspecto, y no se castiga la infidelidad de Leonora; finalmente, Ferdinando, en vez de enmendarse, se propone burlarse de los demás tal como Leonora se había burlado de él. La novelita tiene setenta y cinco páginas. Sin embargo, aun dentro del marco medieval, los personajes de *Ferdinando and Leonora* muestran más individualismo en su modo de sentir y actuar de lo que es corriente en la narración tradicional. La aportación de Gascoigne a la novela inglesa en su fase originaria consiste, pues, en la caracterización y en la presentación de una situación real, narrada directamente, y sin necesidad de recurrir a los procedimientos del arrepentimiento, o la compensación con el fin de ofrecer una lección moral o servir a una presunta verdad poética [2].

Respecto del Gascoigne crítico, las *Notes of Instruction* (1575) son una obrita de unas doce páginas, que constituye el primer tratado de métrica

[2] Por ejemplo: cuando Ferdinando echa en cara a Leonora su infidelidad y traición, de momento ella lo niega. Pero al sentirse acosada por la evidencia, le contesta descaradamente con el osado desplante: «Y admitido que así fuera... ¿qué?».

inglesa. Sus comentarios sobre la estrofa son los primeros que se escribieron en inglés, y sus orientaciones tienen sentido práctico y buen juicio. El tratadito apareció conjuntamente con sus poemas, y es extraordinaria la audacia con que Gascoigne, que es poeta, critica las artificiosas metáforas usadas en su tiempo, como «labios de cereza» y «ojos de cristal», a la vez que descalifica las licencias poéticas exageradas, el desplazamiento del acento, y las pronunciaciones forzadas, para favorecer la cadencia y la rima. Al mismo tiempo, concluye que la poesía es algo mucho más importante que una ordenación de frases ondulantes y de palabras que suenan bien.

Lyly. John Lyly (1554-1606)[3] es reconocido como el introductor del conceptismo en su patria. Sin embargo, aunque se acepte la temprana presencia del conceptismo español en Inglaterra y el supuesto influjo de Antonio de Guevara sobre Lyly[4], conviene tener en cuenta que los traductores de Guevara —lord Berners (1535) y Thomas North (1557)— traducían del francés, y que antes de que llegara a Inglaterra la traducción del *Reloj de Príncipes*, ya se encontraban allí gérmenes de la tendencia conceptual y senequista. Ahora bien, como ocurre en todos los fenómenos literarios europeos, la repercusión conceptista en Inglaterra pudo haber llegado por distintos canales; y, aunque el paralelismo de Guevara y Lyly no sea directo, sino derivado y ambiental, ello no invalida la posibilidad de que el primitivo conceptismo español pudiera venir a engrosar una corriente, más o menos caudalosa, que ya existía en Inglaterra.

Lyly es un escritor brillante en prosa y verso, y un distinguido dramaturgo. Como novelista, se destaca por su celebrada narración *Euphues, or the Anatomy of Wit (E., o la anatomía del ingenio,* 1578) y *Euphues and his England (E. y su Inglaterra,* 1580). La obra, en sus dos partes, es una embriaguez de ingenio y un deslumbrante despliegue de ideas escalonadas y conceptos contrapuestos. Es un libro elaborado para el lucimiento de un estilo, de un virtuosismo exagerado, en el que se abusa hasta el extremo de la chispa conceptual, de los ardides polémicos y de toda clase de motivos eruditos y procedimientos literarios que se puedan hallar al alcance de una vivísima mentalidad artística. La primera parte es una obra densa de prudentes lecciones, salpicada de ataques contra la irreligiosidad y la inmoralidad de la Inglaterra de la época. El protagonista es Euphues, ateniense superdotado —es decir, procedente de Oxford—, noble, agraciado, ingenioso y gran viajero, aunque, por joven, bastante presuntuoso, con tendencia al mal empleo de sus dotes, y no suficientemente disciplinado por la educación o la vida. Se dirige a Nápoles, —entiéndase Londres—, a vivir en la corrompida sociedad de una urbe proverbialmente licenciosa. Una vez allí, cierra los oídos a los consejos que en una larga plática dialogada

[3] J. Dover Wilson, *John Lyly,* Cambridge, 1905. Albert Feuillerat, *John Lyly,* Cambridge, 1910. G. K. Hunter, *John Lyly. The Humanist as Courtier,* London, 1962. John Lyly, *Complete Works* (3 vols.), ed. by R. Warwick Bond, Oxford, 1902. Idem, *Euphues: The Anatomy of Wit,* en *Elizabethan Fiction,* ed. by Robert Ashley and Edwin M. Moseley, New York, 1956.

[4] Ver la tesis sustentada por F. Landmann, *Der Euphuismus,* Giessen, 1881.

le da el anciano Eubulus, previniéndole contra las tentaciones que le acechan. Euphues se dedica a divertirse, frecuenta fiestas y reuniones alegres, hasta que sucumbre a los encantos de Lucilla, la novia de su amigo Philautus. Esto sucede cuando Philautus tiene el infortunado pensamiento de llevar a su amigo Euphues a cenar a casa de Lucilla, adonde, para formar la simetría social y galante de dos parejas, acudirá también una gentil dama napolitana llamada Livia. Sorprenderán al lector moderno la libertad y la modernidad con que actuaban las jóvenes del Nápoles —Londres— renacentista. Pero, además de moverse en los dominios del arte, todo pasa cuando don Ferardo, padre de Lucilla, tiene que desplazarse a Venecia por negocios, y en cuanto don Ferardo desaparece de la escena, a Lucilla le falta tiempo para enviar recado a su novio invitándole a cenar. Durante la velada, Euphues se enamora locamente de Lucilla y aprovecha la primera oportunidad para dárselo a entender. El éxito es fulminante y Lucilla le corresponde con el mismo fuego. Esto separará temporalmente a los dos amigos, hasta que la infidelidad reiterada de Lucilla, que abandona a Euphues por lo que ella considera un partido mejor, los vuelve a unir. Escarmentado por este desengaño, y después de congraciarse con Philautus, Euphues regresa a Atenas —léase Oxford—, ciudad de filósofos, a vivir entre los libros. El padre de Lucilla amonesta severamente a su hija; pero, ante la incorregible conducta de la joven, el afligido caballero muere de pena. La obra termina con disertaciones morales y religiosas; se advierte en ella cierta misoginia, se proponen reformas educativas, y se aconseja orientar el alma hacia el amor de Dios.

El hecho de escoger a una mujer como Lucilla —aunque no se propone como modelo típico, sino como correctivo frente a la debilidad masculina— tuvo que sublevar la opinión y provocar la censura femenina contemporánea. Pero a Lyly parece que no le importaba mucho la crítica de ciertos aspectos fundamentales de su obra, con tal de que se reconociese la brillantez y perfección de su estilo. Por eso, aunque suponga una actitud inconsistente en la línea de su pensamiento, dos años más tarde aparecerá la segunda parte, *Euphues and his England,* que constituye un generosísimo elogio de Inglaterra, de su reina, de sus universidades, y, sobre todo, de sus mujeres. Es para ellas para quienes escribe, y asegura que Euphues quiere más estar preso en el joyero de una dama que libre en el gabinete de un estudioso. La sátira del libro anterior ha desaparecido, y las beldades inglesas son incomparables. No hay bellezas sino en Inglaterra, y la castidad de la mujer inglesa alcanza metas sublimes. En el argumento de la segunda parte, tan endeble como el de la primera, Lyly realza las virtudes nacionales, y la constancia y virtud de las heroínas de su patria. Iffida morirá de pena por haber perdido a su Thirsus, después de despreciar a los adoradores que pretendían consolarla. Camilla permanecerá fiel a su Surius, a pesar del asedio del apasionado Philautus, que había ido a Inglaterra con Euphues, y a quien éste había prevenido respecto a los atractivos de las bellas inglesas. La narración alterna estos elogios con escenas realistas de la sociedad londinense, y analiza con gracia y precisión los sentimientos femeninos. Philautus se casará en Inglaterra con una mujer más

condescendiente que Camilla y, después de la boda del amigo, Euphues regresará a Atenas, como buen estudioso, para escribir su libro *Glass for Europe (El espejo de Europa),* en elogio de la reina Isabel I y de las mujeres inglesas. Euphues enviará este libro a las señoras napolitanas —recuérdese la primera parte—, para que mejoren sus costumbres, y luego se retirará a un lugar adecuado con el propósito de dedicarse a una vida de estudio y meditación. Contrastadas ambas partes del *Euphues,* es indudable que Lyly fue de un gran ingenio, y, aunque no convenza por la inconsecuencia de su pensamiento, hay que reconocer sus extraordinarias cualidades de escritor. Es cierto que la novela, según el concepto actual, no se consolida en Inglaterra hasta el siglo XVIII; pero Lyly es un importante punto de partida y uno de los principales creadores de este género literario [5].

Sidney. Como prosista, Philip Sidney (1554-86) [6] es autor de una extensa novela pastoril y de una obrita de teoría literaria. Sidney es el máximo novelista isabelino, y su figura humana y poética es paralela a la de Garcilaso. Cronológicamente es medio siglo posterior al poeta español; pero por su aureola cortesana, sus virtudes militares, su gallardía, sus amores imposibles, y su pluma, se le puede considerar como el Garcilaso inglés. Como el poeta toledano, Sidney vive enamorado de una mujer casada, para la cual escribe sus mejores versos; su inclinación al género pastoril es evidente; y, como militar, muere en Holanda a los treinta y dos años, luchando contra las tropas españolas. La semejanza humana entre Sidney y Garcilaso apenas puede ser mayor. Sidney escribió *The Countess of Pembroke's Arcadia (La Arcadia de la condesa de P.)* a partir del año 1578, en Wilton House (Wilts), durante un destierro temporal de la corte, y con el objeto de divertir a su hermana Mary Herbert, condesa de Pembroke, y a su círculo de amistades. Es una mezcla de novela pastoril, bizantina y caballeresca, que procede de Sannazaro, Guarini, Montemayor y las pastorales clásicas, de Heliodoro y *Amadís de Gaula* (1508), siendo asimismo una novela clave. Parece claro que el ambiente pastoril atraía a Sidney y a sus contemporáneos como refugio imaginario, como forma de vida ideal, opuesta a la realidad y a las intrigas cortesanas, y como consuelo de la ansiedad que se manifiesta ante la desintegración de una sociedad feudal. Sin embargo, en cuanto los cortesanos invaden —aunque sea imaginativa-

[5] La traducción de un breve fragmento de *Euphues* dará idea del estilo eufuístico y de su parentesco con el conceptismo español: «Tú lloras la muerte de tu hija y yo me río de la locura del padre; que más vanidad hay en la mente del que se lamenta, que amargura en la muerte de la que ha dejado este mundo. Era amable, pero pecadora; joven y podía haber vivido; pero también era mortal y podía perecer. Si su juventud te alegraba, tu madurez debía haberte vuelto sabio; y si sus tiernos años no se aprestaban a la muerte, tus cabellos grises deberían despreciar la vida». Ver G. Guibillon, *La Littérature anglaise par les textes,* París, Hatier, 1939, pág. 49.

[6] Ver bibliografía de Philip Sidney en el capítulo IV, subcapítulo I. Para sus obras en prosa: Philip Sidney, *Complete Works* (4 vols.), ed. by Albert Feuillerat, Cambridge, 1962. R. W. Zandwoort, *Sidney's «Arcadia». A. Comparison between the two Versions,* Amsterdam, 1929; 1966. *Selections from Sidney's «Arcadia»,* ed. by Rosemary Syfret, London, 1966. Philip Sidney, *An Apology for Poetry,* en *English Critical Essays (XVI-XVIII centuries),* selected and ed. by Edmund Jones, Oxford, 1952.

mente— el ámbito rural, no tardan en poner fin a la anhelada paz pastoril y convierten el campo en escenario de sus preocupaciones. Existen dos redacciones de *The Arcadia:* la primitiva, que se escribió probablemente entre los años 1578-80, consta de cinco libros, y está terminada; y la posterior, empezada hacia 1580, que es una reelaboración muy ampliada de la primera obra, y de la cual sólo existen los tres primeros libros. En esta nueva versión, Sidney sigue las líneas generales de la anterior, pero intercala muchísimos episodios, complica su estructura lineal y deja no pocos hilos sueltos, con el propósito de acrecentar el interés y la inquietud en el ánimo del lector, y recogerlos al final en una solución adecuada. Sidney murió sin terminar esta segunda versión, y, para completarla, no se vio otra posibilidad que agregarle los libros IV y V de la redacción primera. Este procedimiento es comprensible, aunque carece de lógica; pues Sidney, de haber vivido, probablemente habría alterado los dos libros últimos, del mismo modo que lo hizo con los tres primeros, para proporcionar a la novela el final calculado. Los libros I-III de la nueva *Arcadia* se publicaron en 1590, al cuidado de Fulke Greville, íntimo amigo de Sidney, cuatro años después de la muerte del autor; en 1593 apareció una edición supervisada por la condesa de Pembroke. Esta es la edición de la *Arcadia* que podemos llamar completa, la que ha conocido la posteridad; la primera redacción circuló en manuscrito entre algunos de sus contemporáneos, y su existencia no se redescubrió hasta 1907. Cuando se comenta la *Arcadia* de Sidney se trata, generalmente, de la edición de 1593, que recopila las dos versiones.

La *Arcadia* es una obra muy complicada, concebida por su autor como un poema en prosa. Esta actitud de Sidney, que consideraba como poesía las obras imaginativas escritas en prosa, explica la galanura del estilo y muchos aspectos formales y estructurales de la novela. Los protagonistas son en su mayoría nobles, y la *Arcadia* responde a su condición —de tendencia romántica— dentro de la novela isabelina. Pyrocles de Macedonia y Musidorus de Tesalia, hijo y sobrino de Evarchus, rey de Macedonia, salen de viaje, y tienen la mala fortuna de naufragar, llegando separados, y con distinta suerte, a las costas de Laconia. Ambos se reconocen luchando en bandos opuestos, de arcadios y helotas, y se reúnen para volverse a separar de nuevo. En la pastoril Arcadia, Pyrocles se encuentra con Philoclea en un bosque, se enamora de ella, y se disfraza de mujer —fingiendo ser la amazona Zelmane— para poder estar a su lado. Philoclea y Pamela son hijas del rey Basilius de Arcadia, que se había refugiado en el bosque con su familia, por el peligro que corrían según unas advertencias del oráculo de Delfos. El rey, la reina Gynecia y Philoclea se enamoran todos de Pyrocles: Basilius, por ver en él a una mujer hermosa, y la reina —que era todavía joven— y su hija, por descubrir que no se trataba de una amazona, sino de un varón muy singular. Por su parte Musidorus, que también había aparecido por aquellos contornos, se enamora de Pamela, que vive con un pastor, su guardián, y, con el fin de estar cerca de su amada, finge hacer la corte a la hija del pastor. Pero Cecropia, cuñada de Basilius y reina de Argos, deseosa de apoderarse de Arcadia, rapta a Pamela, a Philoclea y a Pyrocles —como supuesta amazona—, y los encarcela en su castillo para obligar a una de las dos prin-

cesas a casarse con su hijo. Entonces Pyrocles tiene ocasión de realizar caballerescas hazañas, consigue librar a las hermanas del cautiverio, y regresan al bosque [7]. Musidorus se fuga con Pamela. Pyrocles, asedidado amorosamente por tres flancos, cita al rey Basilius y a la reina Gynecia a la misma hora y en la misma cueva, con el fin de darles una lección y abrirles los ojos. Mientras tanto, aprovecha la ocasión para acercarse a su amada Philoclea. Pamela y Musidorus son capturados, se descubre el hecho de que Pyrocles ha estado en la habitación de Philoclea, y, por su parte la reina es acusada de haber envenenado a su marido. Con esto llega Evarchus de Macedonia a visitar al rey Basilius, y se encuentra con esta situación desastrosa. Las circunstancias le obligan a actuar de juez: sentencia a la reina a ser enterrada viva con su marido Basilius, condena a los jóvenes a muerte, y manda encerrar a Philoclea en un convento. A tiempo volverá en sí Basilius, que perdonará fácilmente a su mujer; se descubrirá que los jóvenes son príncipes —hijo y sobrino del propio juez, el rey de Macedonia—, y se les permitirá realizar sus amorosos proyectos. La obra tiene un final feliz y esplendoroso. Como se desprende de este esquema, la *Arcadia* es una novela poética que presenta una visión artificial de la vida, reducida ya de antemano a ser objeto de agradable pasatiempo para las damas aristocráticas y cultas de la época. Está libre de muchas de las circunstancias que condicionan la realidad, y, como obra de imaginación, al margen de la contingencia, es teóricamente superior, como arte puro —en el sentido de libertad y espíritu—, a la naturaleza y a la vida. En *The Arcadia* los pastores cantan y componen sonetos, que sus pastoras entienden y aprecian debidamente. Estos pastores escriben con su cayado composiciones en la arena, y alivian así sus penas [8]. Pero *The Arcadia* es también una novela poemática de intención política, que retrata a algunos personajes de su época con el fin de dar orientaciones y señalar caminos desde un punto de vista decididamente puritano.

---

[7] Es durante la narración de estas aventuras, y, en concreto, mientras Pyrocles sostiene una lucha personal con Anaxius, en el Libro III, donde se trunca la nueva *Arcadia* y enlaza con la antigua.

[8] Un cuadro pastoril del amor en *The Arcadia,* que simboliza los anhelos del ideal amoroso en todos los tiempos, lo traza un pastor que, al «conducir su rebaño hacia la enhiesta colina que levanta su cabeza por encima de la ciudad de Mantinea», vio a una pareja de enamorados. La escena es convencional, con la visión de una singular pastora, que, con gracioso gesto, se aparta el pelo que le ocultaba los ojos, dejando al descubierto su deslumbrante belleza. Pero la pastora no estaba sola. Tenía a su lado a su novio descansando, con la cabeza sobre la almohada de su regazo, «tan hundida en tan maravilloso lugar, que no le pudo ver el rostro». La estampa continúa y se anima; pues la joven, con una voz que causaba la envidia de los ángeles, le canta a su amante esta amorosa tonadilla:

My true love hath my heart, and I have his,
By just exchange one for the other given,

(Mi verdadero amor mi corazón posee cual yo el suyo,
Justo intercambio; el uno por el otro,)

Philip Sidney, «Poems from Arcadia», en *Silver Poets of the Sixteenth Century,* ed. by Gerald Bullett, London, 1957, pág. 251.

La nueva *Arcadia* aventaja a la antigua no sólo en la estructura sino en la calidad de la narración, en la gama de intereses, y en la estatura y madurez de los personajes. Por ejemplo, Philoclea y Pamela son en la nueva *Arcadia* jóvenes mucho más desarrolladas intelectual y sentimentalmente que en la anterior. Lo mismo Pyrocles y Musidorus, que si en la primera *Arcadia* se precipitan para estar cuanto antes con sus novias, y ellas acceden al abrazo, en la nueva *Arcadia* desarrollan un movimiento amoroso más lento y complicado, a la vez que más casto. No se saltan etapas en la trayectoria amorosa. Por eso en una ocasión en que Pamela se muestra efusiva con Musidorus, y éste se propasa un poco, la joven se disgusta y lo despide. En resumen, los personajes son más elaborados, y su conducta, tanto si obedece a móviles intelectuales como emotivos, es más compleja y reflexiva. Por eso se percibe un cambio muy pronunciado en la obra, al pasar de los libros I-II y buena parte del III, de la edición definitiva de 1593, a la parte final del libro III y al IV y V, de esta misma edición, basada en el manuscrito de Sidney que llamamos la antigua *Arcadia*[9].

An Apology for Poetry (publicada en 1595) es una obra juvenil, de juicio irregular y crítica insegura. La formación clásica de Sidney le obliga a defender la ley de las tres unidades, a censurar la mezcla de elementos cómicos y trágicos en el drama, y a atacar el teatro popular. Sin embargo, este ensayo, de unas cincuenta páginas, tiene importancia por ser uno de los primeros tratados de teoría literaria escritos en inglés; por considerarse en él que la poesía es poesía tanto si está escrita en prosa como en verso, y que es un don del cielo y constituye un soplo de la divinidad; por conceder a la poesía una validez tan vital para la comunidad como la que puedan tener la filosofía y la historia, y porque, al justificar la buena poesía y citar a algunos grandes poetas, constituye un esbozo crítico-histórico de la literatura. Sidney y Lyly son las figuras más destacadas de la prosa novelística del período isabelino.

Greene. Robert Greene (1560-92)[10] fue un escritor malogrado; como Sidney y Nashe, murió muy joven. Estudió en Cambridge y escribió muchísimo; demasiado; más de veinte novelas y narraciones, aparte sus poesías y dramas. Como Sidney, Greene soñaba —aunque en circunstancias muy distintas— con una edad dorada y caballeresca, a pesar de que él no era más que un pintoresco bohemio, cuya vida estuvo llena de apuros y desor-

[9] Su prosa es con frecuencia cadenciosa y aristocrática, como se puede observar en la traducción de un fragmento del capítulo II: «Tres días después, en el momento en que la mañana esparcía rosas y violetas por la bóveda celeste en espera del sol, los ruiseñores —esforzándose para ver cuál podía desgranar sus penas con una variedad más delicada de melodías— los arrancaron [a Musidorus y a los pastores Strephon y Claius, que lo acompañaban] del sueño, y, ellos, levantándose de debajo del árbol que aquella noche les había servido de tienda, continuaron su camino, que, de cuando en cuando, daba la bienvenida con deliciosos panoramas a los ojos de Musidorus, que estaban cansados de la aridez del suelo de Laconia». Es éste el llamado gran estilo melódico de ritmo ciceroniano, cultivado en toda la Europa renacentista.

[10] Robert Greene, *Life and Complete Works* (15 vols.), ed. by A. B. Grosart, London, 1881-6. Idem, *Gwydonius, or The Carde of Fancie*, en *Shorter Elizabethan Novels*, intr. and notes by G. Saintsbury and P. Henderson, London, 1953.

ganización. Pero, en el campo de las letras, se adiestró en todos los géneros, y sus escritos amorosos le conquistaron el apelativo de «el Homero de las mujeres», por la idealización de la mujer que en ellos hacía. Al aparecer Shakespeare en los teatros de Londres, Greene reconoció que le había salido un gran rival, y le atacó con un lenguaje durísimo, acusándolo de plagiar su obra.

Como novelista, Greene presenta las tres direcciones señaladas en la novela isabelina: es romántico en *Gwydonius, or the Card of Fancy (G., o el mapa de la fantasía,* 1587), realista en *A Groat's-Worth of Wit (Dos reales de ingenio,* 1592), y eufuístico en *Pandosto* (1588), *Menaphon* (1589) y otras narraciones. Aquí es suficiente considerarlo en sus dos primeras orientaciones. Aunque de intención moralizadora, *Gwydonius* tiene todas las características de una novela romántico-caballeresca, por su elevado estilo, la complicación de su trama y la serie de aventuras que contiene, las cuales culminan en un combate singular entre padre e hijo por la conquista de una princesa. Al empezar la obra, el argumento se mueve entre la parábola evangélica del hijo pródigo y el tema del atolondramiento y la ligereza de conducta del hombre en contraposición a la constancia amorosa y el comportamiento más sosegado de la mujer. El príncipe Gwydonius, hijo de Clerophontes de Mitilene, hace un viaje a Alejandría, donde se porta desordenadamente y va a parar a la prisión. Reducido a la pobreza, ofrece sus servicios a Orlanio, duque de Alejandría. Una vez en palacio, se enamora de la princesa Castania y es correspondido. A partir de aquí la novela sigue la tradición clásica —de Heliodoro— y la europea —de Philip Sidney—, con muchas complicaciones melodramáticas y no pocos enredos. Llega un momento en que Clerophontes y Orlanio entran en guerra por cuestión de tributos; y Gwydonius, por amor a Castania y fidelidad a Orlanio, se encuentra ante el dilema de tener que luchar contra los ejércitos de su padre, o huir para no empuñar las armas. Denunciado como espía, es encarcelado. Los acontecimientos tomarán después un rumbo más comprometido y difícil, y, para evitar el aniquilamiento de dos ejércitos tan igualados, se recurre al procedimiento del combate singular entre dos paladines de ambos bandos. El que pierda en la liza, perderá el ducado, que pasará al príncipe vencedor. Nadie en Alejandría se atreve a enfrentarse con Clerophontes de Mitilene, que impone como condición principal, en caso de triunfar, su casamiento con Castania. Entonces Gwydonius, ante la casi seguridad de perder a su novia, decide batirse contra su padre. Para evitar que éste le reconozca, se viste la armadura de otro caballero; entra en el palenque, y consigue desarmar a su rival, decidiendo con esta proeza el desenlace de la guerra. Cuando Gwydonius revela su identidad, Clerophontes no se siente defraudado: al fin y al cabo, ha sido vencido por su propio hijo. La obra termina en doble boda: Gwydonius se casa con Castania, y Thersandro, hermano de Castania, con Lewcippa, hermana de Gwydonius. El regocijo de los mayores es grande ante la felicidad de los jóvenes. Los personajes son todos duques y príncipes, el estilo de la obra es áureo y cortesano —al modo de Sidney y Lyly—, muy literario, con lenguaje escogido

y tono enfático y caballeresco. *Gwydonius*, es una novela de unas 100 páginas en edición moderna.

A Groat's-Worth of Wit es una narración realista, de carácter autobiográfico. Al parecer, Greene intenta al principio disimular este hecho; pero, a medida que avanza la obra, se pone de relieve su subjetivismo, hasta el punto de que el protagonista de la narración —Roberto—, pasa a hacer su confesión directamente. Se trata de un folleto de gran interés documental, en el que se critica abiertamente a la sociedad isabelina. Greene enfrenta aquí al lector con muchas de las irregularidades de su tiempo, y con la miseria y degradación que sufrían los primeros dramaturgos profesionales. Es aquí donde Greene muestra su sentimiento de rivalidad y amor propio herido ante el empuje de Shakespeare en el teatro [11]. La obra tiene importancia como documento histórico y literario, pero carece de valor artístico. A diferencia de lo que sucede en *Gwydonius*, el estilo de *A Groat's-Worth of Wit* es directo y realista, está desprovisto de adornos y eufuismos, y las sátiras y alusiones mordaces son concretas y tajantes. El retrato que hace del usurero —al que Greene estuvo tan sometido a lo largo de su vida— es digno de un boceto de Hogarth o de Goya.

Nashe. Con Nashe y Deloney el género novelesco entra en la corriente realista. Thomas Nashe (1567-1601) [12] estudió en Cambridge como becario, fue amigo de Greene, y, como él, infortunado. Tuvo que escribir mucho para vivir, y murió joven. Es autor de no pocos folletos polémicos, religiosos o literarios; el principal de ellos, *Pierce Penniless: His Supplication to the Devil (Pedro sin blanca: su súplica al diablo,* 1592). Pero nada de lo que escribió puede compararse con su novela picaresca y de aventuras *The Unfortunate Traveller, or the Life of Jack Wilton (El viajero infortunado o la vida de J. W.,* 1594). Es posible que esta narración proceda muy directamente de *El Lazarillo de Tormes* (1554), traducido al inglés por David Rowland en 1586. El género picaresco se presta al comentario social y a la crítica de costumbres, y Nashe aprovecha estas posibilidades. En su novela amplía el campo geográfico y temporal de *El Lazarillo;* sitúa a su héroe en Europa y le concede veinte años para sus correrías y actividades. Además, en *The Unfortunate Traveller* no se trata de un niño, sino de un joven. Al empezar la obra, Jack Wilton es una especie de paje de la corte de Enrique VIII, en el sitio de la ciudad de Tournay y en otras acciones militares en Francia; vive de su propio ingenio, y ya en la segunda página utiliza —con desgraciada fortuna— sus invenciones, primero con un desconsiderado aprovisionador del ejército, y después con un fachendoso capitán, al que induce a infiltrarse como espía en el ejército francés [13]. De am-

[11] En esta obra Greene trata a Shakespeare de «Johannes factotum» de «Shake-scene», y de «cuervo advenedizo que se embellece con nuestras plumas».

[12] G. R. Hibbard, *Nashe. A Critical Introduction,* London, 1962. Thomas Nashe, *Works* (5 vols.), ed. by R. B. McKerrow, London, 1904-10. Edición revisada por F. P. Wilson, Oxford, 1958. Idem, *The Unfortunate Traveller or the Life of Jack Wilton,* London, 1595. En *Shorter Elizabethan Novels,* Intr. and notes by G. Saintsbury and P. Henderson, London, 1953.

[13] Estas anécdotas tienen el humor fársico que suele caracterizar a la novela picaresca. En la primera, Jack toma como blanco a un cervecero, vendedor de queso y sidra, que saca

bos incidentes sale mal parado, y regresa por algún tiempo a Inglaterra, para pasar después a Münster, cuando los anabaptistas se habían levantado contra el emperador Carlos V. Jack se desahoga allí contra ellos, tratándolos de villanos puritanos, y se burla de los habitantes de los burgos alemanes por su gran afición a la bebida. Con su enérgica movilidad, asiste también a alguna de las celebradas disputas de Wittemberg, y se mofa de la gravedad de las discusiones de Lutero. Después se traslada a Italia unido al séquito del conde de Surrey [14], y, haciéndose pasar por el propio conde, se fuga con Diamante, una dama italiana de dudosa historia. Surrey los descubre, encuentra la aventura en extremo divertida y perdona a su criado con excelente buen humor. A lo largo de tanto movimiento, Jack tiene la oportunidad de encontrarse con personajes tan famosos como Thomas More, Erasmo, Aretino. Finalmente, lo vemos en Roma durante la peste; allí puede observar los desastres y las escenas más desagradables. Deprimido por tanta desventura, se convierte a una vida más honrosa; se casa con Diamante, y aparece, por último, en el Campo del Paño de Oro, en el bando de Enrique VIII [15]. La obra tiene alrededor de cien páginas. En ella Nashe no guarda demasiado respeto a la cronología; traspone y organiza los acontecimientos para hilvanar a su gusto la corriente narrativa. *Jack Wilton* es la primera novela picaresca escrita en inglés, y la obra más sobresaliente en este género, antes de la aparición de *Moll Flanders* (1722) de Daniel Defoe, que, aunque se halle en esta línea, no es propiamente picaresca.

Lodge. De Thomas Lodge (1558-1625), prolífico escritor en la primera parte de su vida, interesan dos obras, que revelan aspectos particulares de su estilo narrativo, aunque en ninguna de ellas supera lo conseguido por sus contemporáneos en este campo. *Rosalynde* (1590) procede de una combinación de la vena pastoril arcádica y de la eufuística, y proporcionó la base argumental de la comedia de Shakespeare *As You Like It (Como*

buen dinero del ejército. A Jack le disgusta este hombre y su explotación de los soldados, aunque no por razones de justicia, y le advierte que corren por el campamento rumores de que no es persona de confianza. El vendedor se acobarda, y pide consejo a Jack para rehabilitarse. Jack le aconseja que reparta gratuitamente a la tropa sus mercancías a fin de demostrar verdadero patriotismo. Y así sucede, con la alegría de los soldados, y la ruina del comerciante. En la segunda, Jack desea vengarse de un capitán inglés que con frecuencia le ganaba los dineros en el juego; le hace creer que es la persona providencial para derrotar a los franceses, si se pasa a sus filas y, fingiéndose un desertor inglés, se hace con los planos del Estado Mayor enemigo. Este plan no puede fallar, según Jack, pues el capitán es el hombre más adecuado para llevarlo a cabo y para acabar, incluso, con el rey de Francia. Jack le asegura que, realizada la misión, regresará al campamento inglés convertido en un héroe. Como es natural las cosas salen completamente al revés. Los franceses sorprenden en seguida al presunto espía; lo someten a un interrogatorio y cuando confiesa su disparatado proyecto, se dan cuenta de que es un botarate. Después de azotarlo lo envían de nuevo hacia el campo inglés, donde es ridiculizado por sus compañeros de armas.

[14] El poeta y cortesano Henry Howard, Earl of Surrey (1517?-1547). La anécdota relatada es una humorística ficción de Nashe.

[15] Field of the Cloth of Gold, lugar cerca de Calais, donde se entrevistaron en 1520 Enrique VIII de Inglaterra y Francisco I de Francia para conjuntar su actuación política frente a Carlos I de España.

gustes, c. 1600). En *The Life and Death of William Longbard (Vida y muerte de W. L.,* 1593), Lodge sigue la orientación picaresca de Nashe.

Deloney. En este grupo de novelistas isabelinos hay algunos personajes muy curiosos; Thomas Deloney (1543?-1600?)[16] es uno de los más originales. De oficio tejedor de seda, escribió baladas y folletos, y en los últimos años de su vida cultivó la novela realista. Entre 1596 y 1600 produjo tres interesantes narraciones de la vida inglesa contemporánea. Las tres novelas de Deloney procuran complacer a la clase urbana industrial y artesana y tienden a ensalzar la moral del trabajo, las iniciativas, la pericia y el espíritu honrado y emprendedor, para la conquista de la posición social y del éxito personal. En *The Gentle Craft (La gentil artesanía,* 1597-8), escrita para los gremios de zapateros, encontramos la histórica figura de Simon Eyre, un personaje que, de aprendiz de zapatero, llegó a ser importante promotor de su oficio y de su gremio, y alcalde de Londres. Este asunto fue llevado muy pronto a la escena por Thomas Dekker en su afortunada comedia *The Shoemaker's Holiday (La fiesta del zapatero,* 1600). Deloney escribió también un cuento titulado *Sir Simon Eyer,* sobre el mismo tema. *Thomas of Reading* (1600), dedicada a los pañeros, es una narración en la que se presenta a varios grandes industriales, magnates del gremio, como columnas básicas de la nación y sostén de la monarquía en circunstancias apuradas. El argumento secundario de los amores del duque Robert of Normandy y la encantadora Margaret proporciona el elemento romántico de la novela. Deloney carecía de la cultura de los escritores nobles o universitarios citados anteriormente; pero sabía exactamente lo que quería: demostrar que el ingenio y el trabajo son los grandes soportes del prestigio y del progreso personal y social, y constituyen por sí mismos un indiscutible género de nobleza. Esto se demuestra con toda claridad en *The History of John Winchcombe,* llamado también *Jack of Newbury* (1597), cuyo argumento se basa en un personaje que vivió en la época de Enrique VIII. Jack empieza de aprendiz de pañero, y por sus dotes personales de diligencia, iniciativa y organización, atrae a la viuda de su amo, que ante su probada capacidad y espíritu de trabajo se casa con él. Situado al frente del negocio, consigue transformar la primitiva empresa en una importantísima fábrica de tejidos. Pero no se deja deslumbrar por las ventajas personales de su nueva posición, sino que, como trabajador que fue y sigue siendo, protege y respeta a sus colaboradores. Al enviudar, no cae en la tentación de la hipergamia, y, en vez de emparentar con una mujer noble, hecho muy frecuente en circunstancias como las suyas, elige entre sus trabajadoras a la que le parece mejor dotada y se casa con ella. Con esto demuestra el aprecio y la confianza que siente hacia su propia clase artesana. Con ayuda de su joven esposa, el emprendedor industrial sigue prosperando y,

---

16 Thomas Deloney, *Works,* ed. by F. O. Mann, Oxford, 1912. Idem, *Novels,* ed. by M. E. Lawlis, Bloomington, Ind., 1961. Idem, *The Gentle Craft,* ed. by W. J. Halliday, London, 1928. Idem, *The Pleasant Historie of Jack of Newberie* y *Thomas of Reading,* en *Shorter Elizabethan Novels,* Intr. and notes by G. Saintsbury and P. Henderson, London, 1953. Idem, *Sir Simon Eyer,* en *English Short Stories* (15th-20th centuries), Intr. by Richard Wilson, London, 1962.

en un momento difícil para el país, se pone al frente de una compañía de hombres, equipados y pagados por él, para combatir por el rey. Por este hecho, recibe el saludo y el elogio de Catalina de Aragón, entonces reina de Inglaterra. Con ocasión de la visita de Enrique VIII a Berkshire, el rey es recibido y agasajado en casa de Jack. El pañero llega a ser un portavoz de la libertad de empresa, representa a sus compañeros de gremio contra la política de gravámenes del cardenal Wolsey, y se pone al lado del monarca por su simpatía hacia la clase media. Apoya con su crédito a un pañero arruinado; casa a un sir desaprensivo con una de sus jóvenes sirvientas, y, lo que es más, rehúsa el nombramiento de caballero que el rey le ofrece por sus méritos. Este hecho demuestra el despego de Jack of Newbury hacia la estratificación feudal y su estima de los intrínsecos valores personales [17]. Las novelas de Deloney representan la confianza —aceptada y manifestada por Defoe un siglo más tarde— en los valores individuales y sociales de la honradez, la iniciativa y el trabajo.

La novela romántica de George Gascoigne, con las aventuras y desventuras de *Ferdinando and Leonora;* las dos partes de la obra más importante del conceptismo inglés, el *Euphues,* de John Lyly; la tendencia romántica en su aspecto pastoril, con la *Arcadia* de Philip Sidney, y la bifurcación de la línea realista, representada por la novela picaresca de Thomas Nashe, *The Unfortunate Traveller,* y por las narraciones sociales costumbristas de Thomas Deloney, sintetizadas sobre todo en *Jack of Newbury,* y constituyen un panorama de las tres corrientes de la novelística isabelina en sus manifestaciones más destacadas, tanto por su importancia literaria como histórica. El gran período de la novela inglesa no aparecerá hasta el siglo XVIII, con novelistas de fama internacional como Daniel Defoe, Samuel Richardson, Henry Fielding y Oliver Goldsmith; pero la labor orientadora realizada en este género por los escritores isabelinos tiene gran importancia histórica en la literatura inglesa, y, al menos dos de ellos, John Lyly y Philip Sidney, por sus cualidades estéticas, estilísticas y estructurales, gozan de merecida reputación en la novelística universal [18].

LA PROSA ISABELINA

Estudiados ya los autores que dieron principio a la novela inglesa, interesa revisar otros grupos de escritores en prosa que se dedicaron a diversas actividades dentro de este género. Hay traductores de obras de la Anti-

---

17 El lenguaje de *Jack of Newbury* es realista, desenfadado y celestinesco; el estilo, extraordinariamente terso, y las situaciones a menudo fársicas. En la obra se habla de bestialidad, de cuernos, de la cama, con toda naturalidad. Es una obra franca y desenvuelta, como algunos de los *Canterbury Tales* de Chaucer.

18 Es muy interesante este arranque de la novela isabelina, sobre todo si lo consideramos como punto de partida del género y comienzo de un arte diferente de la poesía y del drama, con su aplicación de la prosa a la literatura imaginativa. Sin embargo, la novela es sólo una muestra bastante humilde frente a lo que ofrece la literatura inglesa en los géneros tradicionales: la poesía y la dramática del período.

güedad clásica o de las principales lenguas modernas; traductores de la *Biblia;* eminentes historiadores o viajeros que hicieron utilísimas recopilaciones o dejaron importantes relatos; grandes escritores y oradores religiosos; ensayistas, filósofos y psicólogos, cuyas obras, además de enriquecer el pensamiento de la época tienen importantes cualidades literarias [19].

Traductores de obras clásicas y modernas. La época isabelina se vuelca con afán aventurero en la recopilación histórica y en la búsqueda de los conocimientos clásicos y de los valores propios de las grandes literaturas modernas, en particular la italiana, la española y la francesa. No se requiere escrupulosa fidelidad en la traducción, pues la idea isabelina de esta actividad literaria no se ajusta al concepto científico que hoy se tiene de ella. Más que traductores, son en su mayoría adaptadores de materiales procedentes de otra civilización o comunidad lingüística. Esto no impide que sean notables o excelentes escritores en inglés, y manifiesten tanto más sus dotes estilísticas cuanto más se separan del original que les sirve de base [20]. De la dramática clásica se traducen Plauto, Terencio y Séneca, siendo este último el que más influye en el drama isabelino. Un solo drama de Eurípides entra en Inglaterra: *Las fenicias,* traducido del italiano por George Gascoigne con el título de *Jocasta* (1566). La historia antigua tiene mejor fortuna con dos estilistas como Thomas North (1535-1601?), traductor de *The Lives of the Noble Grecians and Romans (Vidas paralelas* de Plutarco, 1579), basadas en la versión francesa de Jacques Amyot, y Philemon Holland (1552-1637), que tradujo directamente del griego y del latín la *Roman History* de Tito Livio (1600), la *Natural History of the World* de Plinio (1601), *The Morals* de Plutarco (1603), *The History of the Twelve Caesars (Historia de los doce césares)* de Suetonio (1606), y la *Cyropaedia* de Jenofonte (1632). De filosofía y ética, se traducen Aristóteles, Cicerón, Séneca y Apuleyo. De Italia entran —no pocas veces por vía francesa— Boccaccio, Bandello, Castiglione; *El príncipe* de Maquiavelo influye poderosamente en el período tudor. El inglés-italiano John Florio (1553-1625), autor de un diccionario italiano-inglés (1598), traduce los *Essays* de Montaigne; más tarde aparecen las traducciones de Commines y Rabelais (1653). De España, Thomas North traduce —del francés— *El reloj de príncipes (The Dial of Princes,* 1557) de Antonio de Guevara; Thomas Shelton, *Don Quixote* (1612-20); James Mabbe, *La Celestina (The Spanish Bawd,* 1631) y *Novelas ejemplares (Exemplary Novels,* 1640); David Rowland traduce del original español *El Lazarillo de Tormes* (1586), ayudado probablemente por la versión francesa de Jean Sangraine.

---

[19] Véanse los primeros capítulos del volumen IV de *The Cambridge History of English Literature,* ed. by A. W. Ward and A. R. Waller, Cambridge, 1950. Asimismo los capítulos referentes a la prosa en C. S. Lewis, *English Literature in the Sixteenth Century,* Oxford, 1954. Ver Ernest A. Baker, vol. 2, capítulos I, II, III de *The History of English Novel,* New York, 1957. *Elizabethan and Jacobean Prose 1550-1620,* ed. by Kenneth Muir, vol. I de *The Pelican Book of English Prose,* General editor, Kenneth Allott, Penguin Books, 1956.

[20] Consúltese a este respecto «Ideas generales sobre la traducción» a Valentín García Yebra, capítulo I de *Teoría y práctica de la traducción* (2 vols.), Madrid, Gredos, 1982.

Holinshed. En el sector de la historia local, el historiador y recopilador más importante es Raphael Holinshed (m. 1580). En sus *Chronicles of England, Scotland and Ireland* (1577, ampliadas en 1586), obra de colaboración, el equipo consiguió una unidad de plan y de estilo dignos de elogio. Las *Chronicles* de Holinshed están escritas en un lenguaje elevado, y su colaborador más importante fue W. Harrison, cuya *Description of England* es la pintura más adecuada que Shakespeare pudo conocer de la Inglaterra de la época. Estas *Chronicles* tienen doble interés por ser la fuente principal de los dramas de Shakespeare que tratan de historia inglesa o escocesa [21].

La «Biblia». Es indiscutible que, entre las traducciones, la de mayor alcance fue la de la *Biblia,* que, tan pronto como se vertió al inglés, se convirtió en el libro más importante de aquel tiempo, en el clásico por excelencia. La fuerza teológica y moral de la *Biblia* es indiscutible, y su valor literario, inmenso, pues trata temas de interés constante: Dios, el hombre y el universo; las fuentes de la vida, las relaciones de los hombres entre sí y entre Dios y los hombres. Los intentos parciales o totales de traducir la *Biblia* se inician en la Edad Media y llegan al Renacimiento; pero, aun admitiendo la existencia de la traducción inglesa completa de la *Biblia* católica de Doway (1609), la traducción más influyente en el mundo de habla inglesa ha sido la del año 1611, conocida como *The Authorized Version of the Bible,* patrocinada por Jacobo I. La importancia de esta traducción fue enorme, pues en ella se educaron moral, religiosa y literariamente tanto los grandes como los humildes: fue el libro que nutrió y unificó al pueblo inglés de un modo casi absoluto [22]. En él se formaron escritores que, como Bunyan, carecían de cultura clásica, y en él se basa gran parte de la oratoria sagrada inglesa desde el siglo XVII al XIX. La traducción de la *Biblia* de 1611 corrió a cargo del obispo inglés Lancelot Andrews y de cuarenta y siete teólogos y eruditos [23].

Viajes e historia: Hakluyt y Raleigh. El impulso de la literatura de viajes se origina sobre todo en España y Portugal, primeras naciones que abren las rutas transatlánticas y transcontinentales y consignan por escrito sus experiencias. Las narraciones españolas sobre las conquista del Nuevo Mundo, sobre todo por su información marítima, tenían para los ingleses del período isabelino un interés vital, y se traducían en seguida y se

---

21 *Holinshed's Chronicle. As Used in Shakespeare's Plays,* ed. with an intr. by Allardyce and Josephine Nicoll, London, 1959.

22 B. F. Westcott, *A General View of the History of the Bible,* London, 1868. Edición revisada por W. Aldis Wright, London, 1905. Charles C. Butterworth, *The Literary Lineage of the King James «Bible», 1340-1611,* Philadelphia, 1941.

23 Estudiado filológicamente, el texto bíblico de 1611 está lleno de arcaísmos —incluso para su tiempo— y de frases extrañas a la tradición literaria inglesa. Como dijo el célebre legista y orientalista John Selden (1584-1654): «La Biblia (1611) erró a veces por el lado de la literalidad... traduciéndose más bien a la palabra inglesa que a la frase inglesa». Ver Douglas Bush, *English Literature in the Earlier Part of the Seventeenth Century, 1600-1660,* Oxford, 1966, págs. 39-75.

estudiaban con avidez y provecho. El escritor inglés más importante en este aspecto es Richard Hakluyt (1552?-1616)[24], autor de dos obras de viajes y descubrimientos que, aparte su valor científico, cumplen una misión patriótica y reivindicadora. La primera de ellas, dedicada a Philip Sidney, se titula *Divers Voyages Touching the Discovery of America and the Islands Adjacent unto the Same* (1582). La segunda, que constituye su obra capital, es *The Principal Navigations, Voyages and Discoveries of the English Nation* (1589), y relata los viajes marítimos y terrestres realizados por los ingleses durante 1500 años. Para su composición, Hakluyt investigó las crónicas en busca de relaciones de viajes, se documentó en los legajos de las compañías mercantiles y se entrevistó con viajeros. Es un libro de gran importancia en la literatura de viajes, y representa el despertar patriótico y aventurero del período isabelino.

Walter Raleigh (1552-1618)[25] es una figura extraordinaria por varios conceptos. Hombre de acción y de letras, altivo e independiente, Raleigh posee una energía intelectual tan intensa como su actividad física. Cortesano, soldado y explorador, fue también escritor y poeta. Es uno de los personajes más representativos del período isabelino; pero, a pesar de recibir el favor de Isabel I, no logró conservarlo, y la suerte le fue adversa con Jacobo I. Como prosista, Raleigh escribió relatos y cartas. El *Report of the Truth of the Fight about the Isles of the Azores this Last Summer (Informe sobre la verdad del combate cerca de las islas Azores el pasado verano,* 1591) es la narración de una acción naval favorable a la marina española, y la *Discovery of the Large, Rich and Beautiful Empire of Guiana, with a Relation of the Great and Golden City of Manoa* (1596), una vívida descripción de esta parte de América. En *The History of the World (Historia del mundo,* 1614), obra que simplemente empezó, Raleigh se proponía presentar una visión de la historia universal antigua, como introducción a la historia de Inglaterra. En estilo recio, a veces profético, escribió su primer volumen, que abarca desde la creación del mundo hasta la conquista de Macedonia por Roma el año 130 a. C. Por primera vez aparecía en inglés una historia en la que se narraban las guerras Médicas, Helénicas y Cartaginesas, en prosa excelente y documentada. En el prólogo, en el epílogo y en algunas secciones intermedias, se encuentran fragmentos muy bien estructurados, que demuestran la amplitud intelectual de Raleigh[26].

---

[24] George B. Parks, *Hakluyt and the English Voyages,* New York, 1928. Richard Hakluyt, *Divers Voyages,* ed. by J. Winter Jones, London, 1850. Idem, *The Principal Navigations* (10 vols.), ed. by John Masefield, London, 1927-8. Idem. Hay facsímil de la edición de 1589 de *The Principal Navigations,* Cambridge, 1965.

[25] Philip Edwards, *Sir Walter Raleigh,* London, 1953. Walter Raleigh, *Works* (8 vols.), Oxford, 1829. Idem, *A History of the World,* selections, ed. by G. E. Hadow, Oxford, 1917.

[26] Son ejemplos notabilísimos de la prosa de Raleigh: el reconocimiento de los valores humanos, incluso entre enemigos, y el señorío de la guerra entre caballeros que se revela en el *Report... of the Fight about... the Azores;* el elocuente y filosófico fragmento sobre la muerte, en *The History of the World,* libros V, VI; y el lacónico estilo y reprimido sentimiento de la carta a su mujer, en que le anuncia la muerte de su hijo en el último e infortunado viaje que Raleigh hizo a América.

Predicadores eminentes: Fisher, Latimer, Hooker y Donne. La predicación es un fenómeno muy anterior a la Reforma. Pero durante la Reforma, época especialmente inquieta y movida, el púlpito atrae mucho interés, y los problemas teológicos, dogmáticos y religioso-sociales adquieren gran relevancia. Aparte su misión apostólica, hay que conceder a los predicadores de este período el mérito de haber moldeado el inglés hablado y aclimatado a la lengua vernácula muchos términos teológicos que no existían sino en latín. Entre los principales predicadores y escritores religiosos de este período destacan Latimer, Hooker y Donne [27]. Pero, aunque anterior, conviene mencionar aquí a John Fisher (1459?-1535) [28], obispo de Rochester, católico y compañero de martirio de Thomas More. Fisher es autor de importantes sermones, siete de los cuales aparecen en *The Sayings of David (Los dichos de D.*, 1508), tratado sobre los salmos penitenciales del rey profeta. Son de verdadera calidad, teológica y literaria, las oraciones fúnebres predicadas por Fisher con ocasión de la muerte de Enrique VII y la de su madre, lady Margaret, fallecidos ambos en 1509. Hugh Latimer (1485?-1555) [29] es un orador más directo y popular que Fisher. Aunque estudió en Cambridge y llegó a ser obispo de Worcester, su oratoria rehúye las sutilezas dogmáticas y la profundidad teológica, para lanzarse al ataque de la corrupción y de la inmoralidad. Latimer fue un predicador de éxito extraordinario, que prefería las pláticas eficaces a los sermones estructurados. Demasiado ocupado en la predicación, no publicó sus obras: éstas fueron ordenadas y editadas por sus amigos y seguidores. Latimer es muy libre en su dicción, y no hay palabra o anécdota, por familiar que sea, que no esté dirigida al fin que se propone. Son muy aleccionadores e incisivos los sermones que predicó ante Eduardo VI, en los que se refiere a la depauperación de los campos, y critica la aplicación de medidas contrarias al bienestar económico y a la salud moral del país. Es inolvidable su «Sermon of the Plough» —el «Sermón del arado»—, en el que censura enérgicamente el proceder de la mayoría de las autoridades civiles y religiosas; con lenguaje rural e inteligible, exhorta a todos los que ocupan cargos a empuñar la mancera y arar recto. Fue condenado a la hoguera por hereje en el reinado de María Tudor. Richard Hooker (1554-1600) [30] es un predicador y escritor religioso anglicano muy importante. Hombre magnánimo y tolerante, se enfrentó muy pronto con la opinión extremista de los puritanos, partidarios de una teocracia exigente. Su obra *Of the Laws of Ecclesiastical Polity (Sobre las leyes de la política eclesiástica,* 1593-7, completa en 1662) es un extenso tratado, cuyo propósito no consiste en dar leyes para el gobierno de la Iglesia, sino en estudiar los principios básicos

---

27 F. E. Hutchinson, «The English Pulpit from Fisher to Donne», vol. IV de *The Cambridge History of English Literature,* ed. by A. W. Ward and A. R. Waller, Cambridge, 1950.

28 M. Macklem, *God Have Mercy. The Life of John Fisher of Rochester,* Ottawa, 1967.

29 A. G. Chester, *Latimer. Apostle to the English,* Philadelphia, 1954. Hugh Latimer, *Selected Sermons,* ed, by A. G. Chester, Charlottesville, 1968.

30 Izaak Walton, *The Life of Hooker* (1655), en *The Lives of Donne, H. Wotton, R. Hooker, G. Herbert, R. Sanderson,* intr. by George Sanderson, Oxford University Press, 1962. Richard Hooker, *Of the Laws of Ecclesiastical Polity* (2 vols.), intr. by Christopher Morris, London, 1968-9.

en que se originan dichas leyes. Sus sermones tienen la amplitud de visión y la generosidad que inspira su gran obra, y su misión, ejemplo casi único en el púlpito de su tiempo, fue recomendar moderación. Reverente con la verdad donde estuviera, y respetuoso hacia las distintas confesiones cristianas, Hooker se enfrentó con la agresiva actitud anticatólica de la Inglaterra de la época, y tuvo el valor de manifestar que la Iglesia de Roma era una verdadera Iglesia de Cristo, y una Iglesia Santa. Izaak Walton escribió la vida de Hooker en 1665. El poeta John Donne (1572-1631) [31] fue un predicador extraordinario, y dejó varios volúmenes de meditaciones y sermones (1622-30) que revelan su excelencia como orador sagrado y como prosista. Los escritos religiosos de Donne son torturados y barrocos, y tienen las mismas características que sus poemas: argumentación sutil y rápida, imágenes fuertes, extrañas o atrevidas, intensidad de sentimiento; y se sirven del procedimiento dramático de suscitar el asombro mediante el silencio seguido de una frase epigramática. Sus *Sermons* y *Meditations* muestran el tono sensacional y espectacular —de urgencia— que les proporciona el alma exaltada del predicador poeta. Donne se deleitaba en su poder de impresionar; impresionó a sus contemporáneos y nos impresiona a nosotros por su seriedad intensa y lapidaria. Sus sermones y meditaciones sobre la muerte —como sus poemas sobre el mismo tema— son abrumadores y convincentes, y constituyen la literatura sagrada de más alta calidad. Su meditación sobre «The Bell» («La campana»), invitación a reflexionar sobre la muerte, y por quién dobla la campana, es emocionante [32]. De su sermón «Death's Duel» («Reto a la muerte»), predicado el 25 de febrero de 1630, cuando se encontraba gravemente enfermo, se dijo que con él Donne pronunciaba su propia oración fúnebre [33]. En realidad fue su último sermón. Izaak Walton publicó la primera biografía de Donne en 1640.

Filosofía y psicología: F. Bacon y R. Burton. En el terreno de la filosofía y la psicología aparecen las figuras de Bacon y de Burton. Francis Bacon (1561-1626) [34] fue el filósofo más grande de la Inglaterra de su época y el introductor del ensayo. Educado en Cambridge y abogado de profesión, las ambiciones de Bacon son políticas y científicas. Como político, le costó ascender durante el reinado de Isabel I, y hasta el de Jacobo I no empezó una rápida carrera que le llevó a ser lord Canciller (1618), barón de Verulamio (1618) y vizconde de St. Albans (1621). Pero en este último año se produjo su caída por haber recibido sobornos; fue drásticamente

31 Ver la bibliografía de Donne en el capítulo IV, subcapítulo I. John Donne, *Sermons* (10 vols.), ed. by G. R. Potter and E. M. Simpson, Berkeley and Los Angeles, 1953-62.

32 De esta meditación procede el título de la novela de Ernest Hemingway *For Whom the Bell Tolls* (1940).

33 Izaak Walton, *Life of John Donne* (1640), en *The Lives of J. Donne, H. Wotton, R. Hooker, G. Herbert, R. Sanderson,* intr. by George Sanderson, Oxford University Press, 1962, pág. 75.

34 Charles Williams, *Bacon,* London, 1933. Karl R. Wallace, *Bacon on Communication and Rhetoric,* Chapel Hill, N. C., 1943. Francis Bacon, *The Advancement of Learning* y *The New Atlantis,* Preface by Thomas Chase, Oxford University Press, 1960. Idem, *Essays,* Oxford University Press, 1962. Idem, *The History of the Reign of King Henry VII,* ed. by J. R. Lumby, Cambridge, 1876.

destituido de sus cargos y separado de la política. Entonces se retiró a su casa paterna, cerca de St. Albans, y dedicó los últimos años de su vida al estudio. Este hombre antipático y poco escrupuloso fue víctima de la ciencia; murió a consecuencia de un enfriamiento que cogió al hacer experimentos sobre las cualidades antisépticas de la nieve. Como filósofo, su propósito básico consistía en la extensión, organización y correspondencia de los conocimientos humanos. No entraban en su esquema los fundamentos últimos del conocimiento, o la naturaleza de la verdad. A Bacon le interesaba establecer una filosofía natural completa, un inventario sistemático de la naturaleza basado en la investigación y en la experimentación. Su motivo era utilitario: el fin de la ciencia era para él instaurar la soberanía del hombre sobre la naturaleza. Al establecer el método inductivo, Bacon sienta los fundamentos de la ciencia moderna. Por eso concede tanta importancia a la metodología y a la tecnología, más seguros —según él— que el razonamiento, que a veces puede inducirnos a error, presionado por las circunstancias o por el subjetivismo. De aquí su doctrina de los ídolos, con la que advierte al hombre contra el error [35]. En lo que sobresalió Bacon fue en el estudio de las relaciones mutuas entre todas las partes de la ciencia. Su pensamiento filosófico se desarrolla en *The Advancement of Learning (El progreso del saber,* 1605), que es una excelente introducción a su magna obra *Novum organum,* escrita en latín y publicada en 1620. De Bacon le interesan especialmente al estudioso de la literatura inglesa, sus ensayos, una obra histórica y una novelita utópica. Los *Essays,* escritos desde antes de 1597 hasta 1625, son cincuenta y ocho ensayos, que, a pesar del título, difieren completamente de los de Montaigne. Éste es discursivo; Bacon, en cambio, aforístico, y sus ensayos sobre muy diversos temas —la muerte, la adversidad, la envidia, la amistad, el amor, la nobleza, las riquezas, el estudio, la edificación, la belleza, etc.— son escritos breves e ingeniosos, rebosantes de pensamiento, profusamente iluminados por su sabiduría. En ellos Bacon salta de una idea a otra, lo que indica que los escribió con toda espontaneidad, y que lo que le interesa es acumular de la manera más gráfica e inteligible el mayor número de pensamientos en el mínimo espacio. *The History of Henry VII* (1622) es un sagaz retrato de un hombre y de una época, hecho por un político eminente, capaz de detectar los motivos principales de las acciones y los sucesos. *The New Atlantis (La nueva Atlántida,* 1614-18), novelita inacabada, describe a unos supervivientes de la Atlántida que, recluidos en una isla, habían preservado una civilización superior, procedente de tiempos remotísimos. Estos hombres hablaban español y conocían la Biblia y los Evangelios. La obrita tiene su encanto, pero, aunque está en su misma línea, no se puede comparar en calidad con la *Utopia* de Thomas More.

Con ser tan extraordinaria *The Anatomy of Melancholy* (1621), la vida de Robert Burton (1577-1640) [36] no tiene nada de singular. Estudió teolo-

---

[35] Los ídolos de Bacon son cuatro: Tribe, Cave, Market-Place y Theatre. El error de la tribu es el error general humano; el de la caverna, el idiosincrásico, personal, o de formación; el del mercado es el del lenguaje, el error de comunicación; el del teatro procede de prejuicios filosóficos.

[36] William R. Mueller, *The Anatomy of Burton's England,* Berkeley, Cal., 1952. Edward

gía en Oxford, vivió en el Christ Church College, y, entre su colegio y la Bodleian Library, se deslizó su vida de estudio y observación. *The Anatomy of Melancholy* es una obra de psicología; consta de tres grandes volúmenes en impresión moderna, y constituye un libro clásico en la materia, muy superior a muchas obras actuales sobre el tema, a veces llenas de dogmatismo y pedantería. El libro de Burton es, al mismo tiempo, una obra literaria; en ella, a la luz de las distintas manifestaciones de la melancolía humana, se estudian todos los aspectos de la vida. *The Anatomy of Melancholy* va precedida de una extensa introducción, en la que el autor ofrece una idea de un mundo curado de melancolía, histerismos, manías, o cualquier rasgo de demencia; y describe una monarquía utópica, regida con muy pocas leyes, severamente cumplidas, y en la que existe una aristocracia hereditaria que convive con el hecho de que las dignidades sean otorgadas por elección o compensación de méritos. Después de una brillante descripción teológica del hombre, de sus excelencias y de su caída, pasa a la tarea fundamental de describir las enfermedades en general, y después a la definición, estudio y pronósticos de la melancolía en sí misma y en sus diferentes manifestaciones, causas, síntomas y curación. El amor propio, el orgullo y la vanagloria, la desmedida dedicación al estudio, el terror y el miedo al futuro, la pérdida de la libertad, el matrimonio desconcertado, los desajustes de las mujeres que viven solas, el exceso en la pasión amorosa, y la exacerbación religiosa [37] son los principales motivos de los desarreglos mentales. Burton expone sus consejos curativos con sistemática y detallada minuciosidad y gran riqueza de ilustraciones y ejemplos, sacados de un inmenso acopio de fuentes antiguas y modernas. Se trata de una obra de gran ambición, calidad científica y valor literario, en la que, partiendo de la curación mental y la formación de hombres intelectualmente sanos, se llega al saneamiento y la reforma del Estado. La mera enumeración y exposición de los defectos humanos resulta una lección satírica sumamente eficaz; la obra se lee con gran interés tanto por su contenido como por su lenguaje. La copiosísima erudición, utilizada por Burton del modo más natural, recuerda a Quevedo y a Gracián, y su sugestivo y pintoresco estilo, a Cervantes. Es directo, vibrante y torrencial, como los españoles citados, en su acumulación de nombres y adjetivos y en los engarces de frases descriptivas o calificativas.

La prosa de una literatura no la crean sólo los novelistas de un grupo determinado, sino que se forma con la colaboración de distintos tipos de escritores que tienen sentido artístico de la frase y una idea concreta de lo que quieren decir. A la cooperación de los historiadores, traductores, viajeros, filósofos, políticos y autores sagrados, además de los novelistas, se debe, como queda expuesto, la formación de la prosa inglesa isabelina.

Bensley, «Robert Burton», vol. IV de *The Cambridge History of English Literature*, ed. by A. W. Ward and A. R. Waller, Cambridge, 1950. Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy* (3 vols.), ed. by Holbrook Jackson, London, 1961.

[37] Así, en la tercera parte de su obra, Burton trata la pasión amorosa de Juana la Loca como ejemplo de celos desbordados, y la ilustra con varias anécdotas. Véase la ed. de *Everyman's Library*, London, 1961, págs 282-283, 287 y 289.

3. EL DRAMA EN EL PERÍODO DE SHAKESPEARE Y HASTA LA CLAUSURA DE LOS TEATROS, 1642

Inglaterra coincide temporalmente con España en la producción teatral más valiosa de las literaturas modernas. Al entrar en la época isabelina, aunque sobreviven elementos medievales, hay ya géneros dramáticos establecidos y direcciones definidas que pueden producir obras acabadas tan pronto como aparezcan dramaturgos de talento [1].

PRECURSORES INMEDIATOS DE SHAKESPEARE

Los primeros serán los llamados «University Wits» (los ingenios universitarios), que aprovechan los elementos adecuados de la dramática existente para crear un género de selección, un teatro culto y cortesano, distinto del que ellos consideraban un teatro popular. Estos dramaturgos, procedentes de las universidades de Oxford y Cambridge, fueron principalmente tres: Lyly, Peele y Greene, y, en conjunto, llevan el drama a una mayor perfección. Lyly, que puede considerarse como el eje del grupo, dota a la comedia de refinamiento cortesano y delicadeza de estilo; Peele le proporciona lirismo y variedad, y Greene la hace avanzar por la vía de la complicación argumental.

Lyly. John Lyly (1554-1606) [2] fue el prototipo del ingenio cortesano, cuya gracia y sensibilidad le facilitaron la percepción de los más delicados matices de la literatura. Para los lectores de *Euphues*, o un público semejante, escribía sus refinadas, elegantes y poéticas comedias de temas clásicos o mitológicos, primorosamente representadas en la corte por compañías dramáticas de niños. Ocho son sus comedias, cuyo arte romántico influyó en algunas obras de la primera fase de Shakespeare. *Alexander and Campaspe* (1584), uno de los primeros dramas de Lyly, carece de alegoría, y se refiere al amor que Campaspe, la bella cautiva tebana de Alejandro Magno, despierta en el pintor Apeles, que se ve correspondido. Al enterarse el emperador, aunque sintiéndolo, se la entrega. Con este sencillo episodio sentimental, el dramaturgo elabora una serie de escenas sugestivas. *Endimion, the Man in the Moon (Endimion, el hombre de la luna,* 1588) es la más elaborada de las alegorías cortesanas. Fue representada ante Isabel I

---

[1] Frederick S. Boas, *Tudor Drama,* Oxford, 1963. Idem, *Stuart Drama,* Oxford, 1964. F. P. Wilson, *The English Drama 1485-1585,* ed. with bibliography by G. K. Hunter, Oxford, 1969.

[2] Ver la bibliografía de John Lyly en el capítulo IV, subcapítulo 2. John Lyly, *Dramatic Works* (2 vols), ed. by F. W. Fairholt, London, 1892. Idem, *Endimion. The Man in the Moon,* en el vol. 2 de *The Minor Elizabethan Drama,* intr. by Ashley Thorndike, London, 1959. Idem, *Alexander, Campaspe and Diogenes,* en *Five Elizabethan Comedies,* ed. by A. K. McIlwraith, Oxford, 1935. Idem, *Gallathea,* ed. by A. B. Lancashire, London, 1969. Idem, *Midas.* (Se incluye en *Gallathea,* 1969.) Idem, *Mother Bombie,* ed. by K. M. Lea and D. N. Smith, London, 1948.

la noche de Año Nuevo de 1588, por los niños de la Saint Paul's School, y en ella se caracteriza a Isabel como Cintia, como reina, como personificación de la Castidad y aun como Luna; el conde de Leicester personifica a Endimion. Éste abandona la tierra —Tellus— a causa de su pasión por la Luna —Cintia—; pero la tierra conspira contra Endimion, haciendo que la bruja Dipsas lo duerma durante cuarenta años. Cintia rompe el encantamiento, despertando a Endimion con un beso. Como en todas las comedias de Lyly, el elemento dramático de *Endimion* es endeble; pero la obra se hace interesante y agradable por su lenguaje poético, su estilo elevado y el romanticismo que impregna sus situaciones, elementos todos muy apreciados por el público cortesano. En *Midas* (1589-90), Lyly utiliza el mito del avaricioso rey de Frigia, para escenificar el intento de Felipe II de adueñarse de Inglaterra. En *Sapho and Phao* (1584) y *Gallathea* (1588) desarrolla la conocida leyenda y el mito clásicos. Su única obra de carácter terenciano es *Mother Bombie (La madre B.*, 1589-90). En general, la dramática de Lyly se caracteriza por la tenue estructura temática y el poético y alegórico tratamiento de las situaciones y los personajes. Lyly escribe sus comedias generalmente en prosa.

Peele. La obra de George Peele (1558-97) [3] resulta más variada que la de Lyly, aunque menos escogida, y añade al tema clásico asuntos bíblicos, históricos y satíricos. En conjunto, Peele tiene menos sentido de la estructura dramática que Lyly, y a veces carece de discreción artística; en cambio, ofrece la compensación de su talento lírico y sus posibilidades descriptivas y decorativas. Es mejor poeta que dramaturgo, y la mayoría de sus obras son más bien poemas dialogados que verdaderos dramas. Una pieza dramática tan poco estructurada como *David and Bethsabe* (c. 1593) —en la que se amalgaman los amores del rey con la esposa del general Urías y las diferencias entre David y Absalón con el infortunado final del hijo— se lee con verdadera fruición. Al comienzo del drama, el rey descubre a la protagonista bañándose un día de verano agostador, y queda fascinado por ella. La situación realzada por la insinuante canción de la descuidada joven, que se conjuga con los deseos poéticamente expresados por David, constituye una escena comparable a cualquier inspirado momento del Shakespeare de la primera época. Y la aparición de Betsabé ante el enamorado monarca se revela con versos de un auténtico frescor renacentista:

Now comes my lover tripping like the roe,
And brings my longings tangled in her hair.
To joy her love I'll build a kingly bower
Seated in hearing of hundred streams.

(Ahí viene mi amada, saltando como una corza,
y trayendo mis ansias enredadas en el pelo.
Para gozar su amor construiré un real refugio
asentado al rumor de cien corrientes.)

[3] *Life and Works of George Peele* (3 vols.), ed. by C. T. Prouty, etc., New Haven, 1952-70. Goerge Peele, *David and Bethsabe* y *The Old Wives' Tale*, en los vols. 1 y 2, respectivamente, de *The Minor Elizabethan Drama*, intr. by Ashley Thorndike, London, 1959.

El *Arraignment of Paris (El juicio de Paris,* c. 1581) es una comedia mitológica que sigue la tradición de Lyly. En ella Peele utiliza la leyenda de Paris y Enone —la enamorada ninfa del monte Ida—, y cae en la tentación de querer demostrar, siquiera poéticamente, que la reina Isabel —que rozaba los cincuenta años, y cuya belleza fue siempre discutible— era más hermosa que las tres diosas concursantes [4]. El juicio de Paris, en favor de Afrodita es rectificado aquí por Diana en favor de la «graciosa ninfa» Eliza, la reina, que asistía a la representación de la obra. Peele es menos ingenioso que Lyly, pero más poético. Versos como:

Ye may not see for peeping flowers the grass,

(No se puede ver la hierba, pues la ahogan las flores,),

son típicos de su estilo decorativo. *Edward I* (1583) es un drama histórico que contiene falsedades manifiestas. Se basa en escenas de las *Chronicles* de Holinshed, e incorpora una balada popular difamatoria para la reina Leonor —hija de Fernando III de Castilla—, la cual, según consta históricamente, fue una esposa ejemplar, adorada por su marido. Dramas como éste se escribían para levantar el sentimiento patriótico de la época. *The Old Wives' Tale (El cuento de las viejas,* 1592) es un drama dentro de otro, y en él, el cuento que no acierta a narrar la vieja esposa de un carpintero se representa de pronto ante el público. Consiste en la historia de dos muchachos que van en busca de su hermana Delia, que ha caído en poder de un brujo y ha sido hechizada por él. Los muchachos logran rescatar a Delia con la intervención de un buen anciano versado en artes mágicas, el cual, después de varios prodigios, consigue la liberación de la joven y de sus hermanos, y su feliz regreso a Tesalia. Es seguro que Milton tuvo en cuenta este dramita cuando escribió *Comus,* la delicada «masque» de sus primeros tiempos. *The Battle of the Alcazar* (c. 1590) es un drama de tema peninsular, y está fundado en la derrota que sufrieron las tropas del rey Sebastián de Portugal en Alcazarquivir en 1578.

Greene. Robert Greene (1560-92) [5] escoge temas preferentemente históricos, algunos de los cuales, como *Alphonsus of Aragon* (1588-96) y *Orlando Furioso* (1590), recuerdan el *Tamburlaine* de Marlowe, y acaso lo imitan y parodian. En *Alphonsus,* por ejemplo, se deja al público —o al lector— perplejo, pues no se sabe si se trata del Batallador o del Magnánimo. Mucho más importante que éstos y otros de sus dramas es la comedia *Friar Bacon and Friar Bungay (Fray Bacon y Fray Bungay,* publicada en 1594), que combina la tradición fantástica con la romántica y la rural. Escrita

---

[4] En la boda de Peleo y Tetis, la Discordia arroja una manzana de oro con la leyenda: «Para la más hermosa». Hera, Atenea y Afrodita se la disputan, y Paris, el mortal más apuesto, debe juzgar. Se la otorga a Afrodita, y ésta le ayudará a conquistar a Helena, que será la causa de la Guerra de Troya.

[5] Robert Greene, *Plays and Poems* (2 vols.), ed. by J. Churton Collins, Oxford, 1905. Idem, ed. by T. H. Dickinson, London, 1909. Idem, *Friar Bacon and Friar Bungay* y *James the Fourth,* en el vol. 2 de *The Minor Elizabethan Drama,* intr. by Ashley Thorndike, London, 1959.

en verso y en prosa, su argumento consiste en que el filósofo Roger Bacon, ayudado por Fray Bungay, construye una cabeza de metal y conjura al diablo para que le conceda el don de la palabra, proyecto que fracasa por la imprecisión de un criado. Este argumento se entrelaza con la romántica dramatización del amor del príncipe Eduardo —el futuro marido de Leonor de Castilla y primer rey de su nombre— y de lord Lacy por la hermosa Margaret, hija del mayordomo de Fressingfield en Suffolk. Lord Lacy se enamora tan apasionadamente de la bella campesina, al declararle el amor del príncipe, que éste no encuentra más solución que dominarse y cedérsela. Este aspecto romántico y rural es indudablemente la parte más valiosa del drama, y constituye un idilio encantador. En esta obra, Greene deja muy bien al rey de Castilla y a la princesa Leonor. *James the Fourth* (antes de 1594) no es un drama histórico, como su título hace suponer, sino la dramatización de un cuento derivado de la conocida obra *Hecatommythi* de Cinthio. Aquí Jacobo IV de Escocia, casado con Dorothea, hija del rey de Inglaterra, se enamora de Ida, hija de la condesa de Arran. A pesar de los intentos del rey, Ida no consiente en ser su querida, y entonces Jacobo se decide a matar a su mujer. Pero Dorothea no muere, y, herida, interviene para salvar a su marido de las iras del rey de Inglaterra, que se propone vengar a su hija. En las castas y nobles figuras de Dorothea e Ida, Greene consigue dos retratos de mujer que prometen el ideal que logrará Shakespeare. El acto segundo tiene una escena inolvidable, en la que, al llegar Ateukin con insinuaciones del rey para tentar a Ida, la encuentra en el pórtico del castillo en compañía de su madre con la labor en la mano, en un ambiente de paz y felicidad, cuya sencillez y honestidad desarman por su propia inocencia. Ida contesta a las proposiciones de Ateukin con palabras tan cándidas como dignas, que manifiestan la serenidad de un alma grande y piadosa, desprovista de ambiciones.

Thomas Kyd. En los mismos años en que viven y producen los «University Wits», aparecen sus casi exactos contemporáneos, Kyd y Marlowe, autores de tragedias populares de gran valor y transcendencia en la historia del teatro inglés. La carrera de Thomas Kyd (1558-94)[6] cubre un período más breve que la de Marlowe, y, a pesar de la popularidad de *The Spanish Tragedy*, le falta la amplitud y el sostenido interés que mueve a su colega. Al margen de las fechas concretas en que vivió, poco se sabe de su vida, fuera del hecho de haber sido condiscípulo de Spenser en la Merchant Tailors' School, y aparte la crítica que de sus pocos conocimientos clásicos hizo Thomas Nashe en el prólogo del *Menaphon* (1589) de Greene. A Kyd se le conoce como autor o traductor de algunas obras literarias, se le atribuye un drama sobre Hamlet, que circulaba antes del de Shakespeare; pero, sobre todo, interesa por su obra *The Spanish Tragedy* (1588), cuyo motivo aparente lo proporciona la victoria de España contra Portugal

[6] Félix Carrère, *Le théâtre de Kyd*, Toulouse, 1951. Thomas Kyd, *Works*, with biographical and critical introduction, ed. by F. S. Boas, Oxford, 1955. Idem, *The Spanish Tragedy*, en el vol. I de *The Minor Elizabethan Drama*, intr. by Ashley Thorndike, London, 1959.

en 1580, y el ambiente político que le sirve de marco. El drama empieza con la aparición del espectro de Andrea —el primer novio de Bellimperia, hija del rey de Castilla—, caído en un combate, que expone ya el plan de venganza, procedimiento que seguirá Shakespeare en algunos de sus prólogos. Al principio, la venganza se dirige contra Balthazar, hijo del virrey de Portugal; pero acaba, como en *Hamlet*, envolviendo a todos los personajes. En los azares de un combate, Balthazar había matado a Andrea, pero fue vencido y hecho prisionero por Horatio, amigo íntimo de Andrea. Balthazar es un hombre de valor e importancia, y, mientras se concierta su rescate en la corte castellana, se enamora de Bellimperia. Nadie ve con malos ojos un enlace que incluso favorecería los fines políticos de ambos países. Pero el destino —la tragedia deriva de Séneca— mueve las pasiones en un sentido fatalista, desintegrador, empujando a los hombres hacia su perdición. Horatio y Bellimperia ya se conocían; al contarle Horatio a Bellimperia cómo había muerto su novio, conquista el aprecio de la joven, por su nobleza, seriedad y hombría. La escena, bien construida, termina con una firme promesa de amistad: hasta aquí, sus almas convergen en el sentimiento por la pérdida de Andrea. Fracasa el intento de acercamiento de Balthazar a Bellimperia, y, en cambio, crece el amor entre la joven y Horatio. Como Horatio y Bellimperia sospechan que están vigilados, procuran verse al abrigo de la noche. En su escondite, les vigilan Balthazar y Lorenzo —hermano de Bellimperia—, que escuchan sus declaraciones de amor. Les sorprenden otra noche y asesinan a Horatio. Al oír los gritos de la joven, aparece Hieronimo y encuentra a su hijo colgado de un árbol. A partir de aquí la acción deriva hacia un drama de venganza. Las personas más interesadas en realizarla son Hieronimo y Bellimperia, que, al descubrir quiénes son los asesinos, fingen ignorarlo y, aunque apenados, se muestran complacientes. Entonces empiezan a calcular fríamente su plan. Como en *Hamlet*, se prepara una función teatral, que se representará en la corte. En ella tomarán parte todos los interesados, y los personajes se adaptarán al propósito final. En el desarrollo de la pieza, la ficción se convierte en realidad: Hieronimo y Bellimperia matan respectivamente a Lorenzo y a Balthazar, y después se suicidan. *The Spanish Tragedy* es un drama en cuatro actos, escrito en verso blanco. Melodramático y lleno de patetismo, tiene momentos verdaderamente shakespeareanos. La obra contiene algunas interpolaciones, atribuidas a Ben Jonson, que la realzan en gran manera. Pero la más importante de todas, el vigoroso soliloquio de Hieronimo «¿Qué es un hijo?», tiene cualidades y aun imágenes shakespeareanas, y presenta una profundidad de sentimientos que no coincide con el estilo y el espíritu de Ben Jonson. *The Spanish Tragedy* carece de base histórica.

Marlowe. Christopher Marlowe (1564-93)[7] es el más importante de los dramaturgos preshakespeareanos. Dotado de gran dinamismo, en pocos años

---

[7] Una Ellis-Fermor, *Christopher Marlowe*, London, 1927. F. S. Boas, *Marlowe. A Biographical and Critical Study*, Oxford, 1940. Michel Poirier, *Christopher Marlowe*, London, 1950. J. B. Steane, *Marlowe. A Critical Study*, Cambridge, 1964. C. Pérez Gállego, *Niveles en el drama de Marlowe*, Universidad de Granada, 1969. Christopher Marlowe, *Works and Life* (6 vols.),

revolucionó el drama inglés, y le proporcionó obras maestras, que prepararon el camino de Shakespeare y de otros dramaturgos de indiscutible altura. Marlowe fue hijo de un zapatero de Canterbury; adquirió en Cambridge el grado de bachiller en artes, probablemente ayudado por algún familiar o amigo de posición, y formó parte de la compañía dramática del conde de Nottingham; murió en una pelea sostenida en una taberna de Deptfort (al este de Londres) a los veintinueve años de edad. Marlowe vivía fascinado por el poder; al hijo del humilde zapatero, con la pluma en la mano, le espoleaban fabulosos deseos de grandeza. En *Tamburlaine*, es el poder imperial y militar; en *Faustus*, el poder que deriva de los conocimientos; en *The Jew of Malta*, el poder de la riqueza; en *Edward II*, la pérdida del poder. Su técnica dramática es acumulativa, y su estilo, altisonante y retórico. El diálogo normal apenas existe, y sus dramas están construidos mediante una yuxtaposición de monólogos, cuya base métrica es el verso blanco, manejado por él con gran maestría. Es indiscutible la fuerza creadora y las auténticas posibilidades dramáticas de sus obras: son dramas palpitantes y vivos, que revelan las preocupaciones del autor, y muestran su visión dramática de la vida. Su concepto individualista y renacentista de la existencia parece querer demostrar que la vida, lejos de ser un viaje hacia otro mundo, es una gran oportunidad para conseguir la felicidad en éste. Se dice que Marlowe era ateo. Pero un hombre que esgrime con tanta precisión los conceptos teológicos, y sabe interpretar de un modo tan personal los horrores del presentimiento de la condenación, tiene que albergar una idea de Dios en el fondo de su alma.

Doctor Faustus (1587 a 1593), esta gran tragedia simbólica, que vino de Alemania para volver a ella, se basa en un tema que no era sólo una actitud personal del autor, sino algo que formaba parte del espíritu del Renacimiento. El orgullo intelectual que dominaba a Fausto era una arraigada tentación de la época, que Milton elevó más tarde a un plano superior con la rebelión de Satán en su *Paradise Lost*. El motivo principal del *Doctor Faustus* es el afán de poder mediante el conocimiento y la utilización de la ciencia. El motivo amoroso no tiene en este drama primordial importancia, y la escena con Helena no pasa de un brillante chispazo de poesía erótica. Fausto no se entrega al amor de la mujer ni para salvarse ni para perderse: se condena por soberbia y por afán de disfrutar de un poder sobrenatural.

Tamburlaine the Great (*El Gran Tamerlán*, 1587-88), aunque probablemente anterior, es un drama más extenso y completo que *Doctor Faustus*. Es, además, una obra de gran valor poético. *The Spanish Tragedy* y *Tamburlaine* levantaron de golpe la tragedia isabelina. El *Tamburlaine* consta de dos partes de cinco actos cada una, y procede en parte de la narración de Pedro Mexía sobre el gran Tamerlán. Con todos los defectos de la obra su joven autor, de veintitrés años, arrebató al público isabelino exponiendo

ed. by R. H. Case, etc., New York, 1966. Idem, *Plays and Poems*, ed. by M. R. Ridley, London, 1961. Idem, *Plays*, ed. by J. B. Steane, Penguin Books, 1969. Idem, *Poems*, ed. by S. Orgel, Penguin Books, 1971. Idem, traducción de las dos primeras sextiadas de *Hero and Leander*, en *Elizabethan Narrative Verse*, ed. by Nigel Alexander, London, 1967.

con su inflamado verso blanco las aventuras de un pastor que llegó a ser el hombre más poderoso del mundo. Marlowe dramatiza la carrera de Tamerlán, el guerrero tártaro que, mediante alianzas, desafíos y conquistas, consigue adueñarse con rapidez increíble de gran parte del continente asiático. Sus crueldades con sus enemigos o con los reyes que caían bajo su poder, las describe Marlowe con espeluznante realismo. Pero este hombre feroz, que fue capaz de sacrificar las inocentes vírgenes de Damasco a pesar de sus súplicas, nos desconcierta en la escena siguiente con una de las más líricas invocaciones a la belleza absoluta, aunque sabe que no está al alcance de su poderío. La ferocidad de Tamerlán sólo será dulcificada por Zenocrate, hija del sultán de Egipto, a cuyos pies depositará todas sus conquistas. Pero ellas no valdrán para salvar la vida de la amada, de la cual depende su felicidad. Muerta Zenocrate, Tamerlán desata su furia contra el cielo, y desfallece. Tenía razón al desesperar de poder apresar la belleza absoluta, un momento personificada en la princesa de Egipto. La desafiadora figura de Tamerlán, arrogante y despiadada, poética y filosófica, que alucinó a Marlowe, tuvo que arrebatar también a muchos de sus contemporáneos, tan vehementes y patéticos como él.

The Jew of Malta (El judío de M., 1591 ó 1592) es una interpretación de la avaricia y la perversidad a escala descomunal. No tiene el valor artístico de otros dramas de Marlowe, y, desde el principio, su argumento está galvanizado por el siniestro concepto maquiavélico que de la política se tenía en el mundo isabelino. El mismo Maquiavelo aparece como introductor del drama. Su gran figura es el judío Barabas, que se resiste a pagar la parte del tributo que el Gran Turco exige de Malta. En consecuencia, las posesiones del judío son confiscadas, y su casa, convertida en convento. Como venganza, Barabas lleva a cabo un horroroso proyecto de matanza, en el que mueren su hija y el novio de ésta. No satisfecho aún, traiciona a su patria, sitiada por los turcos, y les entrega la ciudadela, por lo cual le nombran gobernador de la isla. A continuación, y por codicia, concibe el plan de destruir las fuerzas turcas, haciendo perecer a su general y a sus jefes en un banquete, mediante el hundimiento del techo del edificio en que se celebra el festín del triunfo. Este ardid atrapa también al judío, y Malta queda liberada.

En *Edward II* (1593), Marlowe desarrolla, por única vez, un asunto de historia inglesa. El material procede de las *Chronicles* de Holinshed, y la obra es interesante y ejemplar por varios motivos. En ella se demuestra, en primer lugar, que un drama histórico no es exactamente un período histórico dramatizado; después, que no es preciso, ni acaso conveniente, que la acción se apoye sobre un solo personaje; por último, que se puede sacar provecho dramático de una situación antitriunfalista, en la que se destaca la debilidad e incluso se encuentra apoyo en ella. Marlowe presenta en *Edward II* la endeble personalidad del hijo de Eduardo I y Leonor de Castilla, la debilidad que sentía por su favorito Gaveston, el alejamiento que por este motivo se produce entre Eduardo II y su mujer, la princesa Isabella de Francia, y el complot amoroso-político que la reina y Mortimer el Joven tienen preparado para deshacerse del favorito. Los nobles se con-

fabulan con la reina, y se desencadena la guerra civil, en la cual Gaveston es hecho prisionero y ejecutado. Amparado por sus nuevos favoritos, el rey continúa la guerra; pero es derrotado y hecho prisionero. Obligado a abdicar, es asesinado por mandato de Mortimer el Joven. Cuando Eduardo III descubre al verdadero culpable de la muerte de su padre, a pesar de los ruegos de su madre, la reina Isabella, para salvar a su querido, ordena que lo cuelguen por traidor. *Edward II* es un buen drama, pero quizá ha sido elogiado con exceso; contiene pasajes que no consiguen ocultar la monotonía; por otra parte, hay que reconocerle momentos afortunados, y el mérito de ser el precedente temático directo de *Richard II* de Shakespeare. Marlowe escribió, además, *The Massacre of Paris* (1593), sobre el conocido hecho histórico de la Noche de San Bartolomé —agosto de 1589—, y el drama clásico y mitológico *Dido, Queen of Carthage* (1593), en el que, apartándose de su verdadera línea, parece colocarse en la tradición de los «University Wits». Es posible que Thomas Nashe colaborara con él en esta obra. Como poeta, Marlowe escribió alguna composición original, tradujo en magníficos pareados dos «sextiadas» de la leyenda de *Hero and Leander* —poema que terminó Chapman—, algunas elegías de los *Amores* de Ovidio, y puso en verso blanco el primer libro de la *Pharsalia* de Lucano.

"Arden of Feversham". Por estas fechas aparece una notable tragedia anónima, *Arden of Feversham* (c. 1590), que, saliéndose de la tradición corriente, escenifica un drama familiar. Se basa en un crimen cometido hacia 1550 y relatado en las *Chronicles* de Holinshed. Es una obra realista, que se opone conscientemente al romanticismo de la época. El autor afirma, al final, que la exposición escueta de la verdad se basta a sí misma. El argumento consiste en los sucesivos planes de Alice Arden y de su amante para deshacerse de Thomas Arden, el marido de Alice, cosa que finalmente consiguen. La obra sobresale por la impresión de autenticidad en la presentación de los hechos, y tiene el mérito de ser la primera tragedia que lleva a la escena un acontecimiento que sucede en un ambiente no aristocrático. La perversa personalidad de Alice Arden anticipa la de lady Macbeth. *Arden of Feversham* es un drama valioso, pero no parece merecer la exagerada alabanza que algunos críticos le han tributado.

LA OBRA DRAMÁTICA Y POÉTICA DE SHAKESPEARE

Muy de tarde en tarde la humanidad se ve favorecida por la aparición de un ser excepcionalmente dotado para el arte, la virtud o el saber; y este chispazo providencial, producido en un cruce del espacio y el tiempo, puede trazar una parábola de luz a lo largo de la historia.

Shakespeare. Esta vez, el lugar fue Inglaterra; la época, el Renacimiento, y el nombre, William Shakespeare (1564-1616)[8]. Shakespeare será el

[8] E. K. Chambers, *Shakespeare. A Survey*, London, 1925. Idem, *Shakespeare. A Study of Facts and Problems* (2 vols.), Oxford, 1930. Idem, *Idem*, abridged by Charles Williams, Oxford,

hombre que, salido del corazón de la Inglaterra rural, conquistará con su fuerza expresiva y creadora los teatros del período isabelino, y adentrándose en el alma de las generaciones sucesivas, será la figura suprema del teatro moderno universal. Shakespeare es el gran dramaturgo renacentista que estudia el alma del hombre en todos sus repliegues, y, tanto en el mal como en el bien la tensa hasta el extremo. Nació en Stratford-upon-Avon —condado de Warwick, O. de Inglaterra—; allí transcurrieron su niñez y primera juventud. Stratford era entonces un lugar de unos 2.000 habitantes, con Escuela de Gramática, Casa Gremial y un mercado bastante próspero. En una acomodada y espaciosa casa tudor de Henley Street, y en el seno de una familia artesana —su padre era guantero o comerciante de cueros y lanas—, nació William en abril de 1564, y fue bautizado en la iglesia de la Santísima Trinidad el día 26 del mismo mes. De su vida en Stratford se sabe poco: que su padre fue alcalde cuando él tenía unos cinco años; que probablemente se educó en la Escuela de Gramática de la localidad; que se casó a los dieciocho años con Anne Hathaway, mayor que él, de la aldea vecina de Shottery, y que les nacieron tres hijos entre 1583 y 1585. Éstos son los únicos hechos ciertos de este período; todo lo demás son conjeturas o probabilidades. Parece atestiguado por distintas fuentes que la familia de Shakespeare era «recusante», es decir, católica no conformista con la religión estatal de Isabel I.

Una fecha muy probable de su traslado a la corte es la de 1590, dos años después del intento de ocupación de Inglaterra por la Armada Invencible. En los últimos decenios del siglo XVI, Londres, en su calidad de corte y lugar tradicional de especial predilección y gusto para el arte dramático, disponía ya de establecimientos para las representaciones teatrales. Aunque lo más general y expedito era el tinglado ambulante montado improvisadamente en las plazas o patios de cualquier ciudad inglesa siguiendo la costumbre medieval, el Londres tudor tenía verdaderas casas de espectáculos que respondían a las exigencias de la época.

1956. J. Dover Wilson, *The Essential Shakespeare,* Cambridge, 1948. G. B. Harrison, *Introducing Shakespeare,* Penguin Books, 1966. Clara Longworth de Chambrun, *Shakespeare: A Portrait Restored,* London, 1957. A. L. Rowse, *William Shakespeare,* London, 1963. J. Dover Wilson, *Life in Shakespeare's England,* Penguin Books, 1949. Derek Traversy, *An Approach to Shakespeare,* New York, 1956. J. Middleton Murry, *Shakespeare,* London, 1954. G. Wilson Knight, *The Wheel of Fire. Shakespeare's Sombre Tragedies,* Oxford, 1949. Idem, *The Imperial Theme,* Oxford, 1951. Idem, *The Crown of Life. Shakespeare's Final Plays,* Oxford, 1947. E. M. W. Tillyard, *Shakespeare's History Plays,* London, 1959. Idem, *Shakespeare's Problem Plays,* London, 1957. Idem, *Shakespeare's Last Plays,* London, 1958. John Lawlor, *The Tragic Sense in Shakespeare,* London, 1969. Derek Traversi, *Shakespeare. From «Richard II» to «Henry V»,* London, 1958. Idem, *Shakespeare: The Roman Plays,* London, 1964. John Vyvyan, *The Shakespearean Ethic,* London, 1959. Caroline Spurgeon, *Shakespeare's Imagery,* Cambridge, 1961. C. Pérez Gállego, *Dramática de Shakespeare,* Zaragoza, 1974. M. A. Conejero, *Shakespeare. Orden y caos,* Valencia, 1975. Stephen Booth, *An Essay on Shakespeare's Sonnets,* Yale University Press, 1969. Kenneth Muir, *Shakespeare's Sonnets,* London, 1980. William Shakespeare, *The London Shakespeare* (6 vols.), ed. by John Munro, London, 1958. Idem, *Complete Works* (4 vols.), ed. by Peter Alexander, London, Collins, 1958. Idem, *Complete Works* (3 vols.), con ilustraciones de E. J. Sullivan, London, Dent, 1911; 1950. Hay ediciones individuales de los dramas y poemas de Shakespeare en: *The New Temple Shakespeare* (Dent), *The Penguin Shakespeare, The Arden Shakespeare* y *The New Arden Shakespeare,* todas recomendables.

Cuando Shakespeare llega a Londres, el teatro se encuentra apoyado por una excelente tradición medieval, con géneros determinados, y en manos de los ingenios universitarios Greene, Peele y Lyly, y de Thomas Kyd y Christopher Marlowe. Se desconocen los caminos por los que Shakespeare se acercó al teatro. Pero es indudable que, por humildes que fueran los servicios que la empresa teatral le encomendase en su primera temporada de Londres, el hombre que hacia 1594-95 da a la escena obras de la calidad poética y la habilidad dramática de *Romeo and Juliet* y *A Midsummer Night's Dream* ha seguido un camino certero. No hay explicación del proceso: es el milagro del genio. Se trata de un instinto dramático excepcional, que en menos de veinte años consigue desarrollar orgánicamente sus posibilidades. Cada fase de este desarrollo está contenida y superada en la fase siguiente; de modo que en Shakespeare nada es abrupto, y el acierto dramático más excelso o el momento poético excepcional de sus obras maduras se encuentra ya, en forma embrionaria, en sus primeras producciones. Por eso Shakespeare no necesita revolucionar nada ni alterar ninguna de las convenciones dramáticas o poéticas existentes; ajustándose a ellas o adaptándolas, saca el máximo provecho, incluso de las que hoy pueden parecer deficiencias: ausencia física de la mujer en la escena, falta de decorados, monólogos extensos recitados desde la parte delantera del tablado isabelino. No es necesario decir que Shakespeare no se preocupaba de las unidades de lugar y de tiempo, y precipitaba o frenaba la acción, y alteraba o comprimía los hechos según la conveniencia dramática. Pero no se debe olvidar que, como todo verdadero dramaturgo, no escribía sus dramas para ser leídos, sino para ser representados ante un público que colaboraba para producir la ilusión dramática de modo inadmisible para el realismo moderno, pero exigía, a cambio, una constante movilidad de la acción. Por eso es tan necesario ver estos dramas bien representados, pues muchas escenas pueden variar al pasar del libro a las tablas, donde se comprenden perfectamente y quedan realzadas actitudes y situaciones que, leídas, parecen apagadas o resultan incomprensibles. El monólogo es un procedimiento importante en Shakespeare. Se utilizaba en el teatro de la época como medio directo de revelación del carácter. Shakespeare lo acepta, como acepta otras convenciones, y se sirve de él en diferentes circunstancias, tanto para ambientar un acontecimiento como para ampliar las dimensiones psicológicas de la persona dramática. A medida que adquiere maestría en su arte, aprovecha cada vez más el monólogo para dar profundidad al carácter, o prescinde de él. En los dramas introspectivos, el monólogo es una pieza clave; en otros queda subordinado a la circunstancia externa o prácticamente suprimido. En *Hamlet* es de capital importancia, como lo fue en *Richard II* y lo será en *Macbeth* y en *Othello*, por lo que a Iago se refiere. No lo es en *King Lear, Antony and Cleopatra* ni en *Coriolanus*, dramas montados básicamente sobre la acción. Pero volverá a ser frecuente en *The Winter's Tale (El cuento de invierno), Cymbeline* y *The Tempest (La tempestad),* aunque en estas obras el monólogo, sin dejar se ser estructural, participa del artificio característico de los dramas del último período.

Es imposible establecer la cronología precisa de la composición y representación de los dramas de Shakespeare; pero no es difícil exponer un escalonamiento convincente. En cuanto al texto, ha habido una suerte poco común, pues Heming y Condell, amigos de Shakespeare, publicaron sus dramas completos en el volumen —llamado «primer folio»— de 1623; éstos, cotejados con los dramas particulares —llamados «cuartos»—, aparecidos más o menos clandestinamente, proporcionaron una sólida base para las ediciones posteriores. Son treinta y siete los dramas escritos por Shakespeare, comprendidos en treinta y cuatro títulos, pues *Henry IV* tiene dos partes, y *Henry VI*, tres. Algunos no fueron compuestos íntegramente por él, pero indudablemente los revisó y le deben mucho. Tal es el caso del drama sobre Thomas More, que no se terminó ni se llevó a la escena, y cuyos fragmentos sólo recientemente se han incluido en sus obras completas. Shakespeare entra en la escena isabelina con sus diez dramas históricos de asunto inglés, ocho de los cuales tratan de las luchas por el poder que envuelven a la nación en el conflicto civil llamado la Guerra de las dos Rosas, que se desarrolla durante los tiempos difíciles que van desde Ricardo II (1377) hasta la batalla de Bosworth, en la que Enrique Tudor, el futuro Enrique VII, derrota a Ricardo III (1485), hecho que establece la paz en Inglaterra e inaugura la Edad Moderna. Estos dramas son *Richard II, Henry IV, Henry V, Henry VI* y *Richard III*, que no se escribieron en orden cronológico. Acaso tampoco las compañías representaran este ciclo de acuerdo con la cronología, sino que, alterando el orden según el criterio del director, posiblemente terminaran con la campaña de Francia y la batalla de Agincourt, ganada por Enrique V (1315), y el casamiento de éste con la princesa Catalina de Francia en 1320 y el afianzamiento de la corona inglesa en este país como fruto de la victoria. Los conceptos fundamentales de Shakespeare en estos dramas son la legitimidad de los derechos de la monarquía y el noble ejercicio de los mismos, y el derrumbamiento de la grandeza por desmesurada ambición o por azares de la fortuna. Y es tan viva la pintura de los protagonistas y del ambiente en estas obras, que se puede decir que muchos ingleses conocen mejor por ellas el desarrollo de los acontecimientos de este extenso período y han aprendido más filosofía de la historia en Shakespeare que en los textos de historia de Inglaterra. *King John* y *Henry VIII*, aunque no entran temáticamente en este conjunto, participan de parecida orientación ideológica. *Henry VIII* (1613?, pub. 1623) destaca la dramática nobleza de Catalina de Aragón, y tanto la historia de esta figura como el hundimiento del poderío y soberbia del cardenal Wolsey, y la gloria meteórica de la audaz y venal Ana Bolena, invitan a la meditación. Los dramas históricos más importantes de este grupo son *Richard II* (1594?, pub. 1597), *Henry V* (1597?, pub. 1600) y *Richard III* (1591?, pub. 1597). El más compacto es el primero, y en él se reflejan los hechos principales del reinado de Ricardo II, hijo del Príncipe Negro. El drama comienza con la querella de los nobles Henry Bolingbroke (duque de Hereford) y Thomas Mowbray (duque de Norfolk), acusado este último de traición al rey y del asesinato del duque de Gloucester, tío del monarca. Después de escucharles con aparente calma e imparcialidad, el

rey los destierra a ambos: a su primo Bolingbroke por seis años, y a Mowbray, para toda la vida; decisión tomada de forma absolutista, no extraña a su manera de ser, pero sí contraria a la costumbre caballeresca de dirimir los pleitos en liza. Después que los dos nobles parten a cumplir sus sentencias, Ricardo se propone pasar a Irlanda para sofocar la rebelión. Mientras tanto, John of Gaunt, duque de Lancaster, muere en Ely House, y Ricardo se incauta de sus bienes para aprovisionar a sus tropas en la campaña irlandesa. Bolingbroke vuelve del destierro para reclamar la herencia de su padre, John of Gaunt, que legalmente le pertenece, y es muy bien recibido por los patriotas de la oposición. El mismo viento del Este, que ha sido favorable para Bolingbroke, retrasa el regreso de Ricardo y le retiene en Irlanda. Las fuerzas galesas afectas al rey, cansadas de esperar, se disgregan. El partido de Bolingbroke prospera. La oportunidad, su nombre, el descontento que existe hacia Ricardo II, le dan motivo para ambicionar la corona, ambición que consigue apresando y deponiendo al rey. Bolingbroke se hace nombrar rey, y encarcela a Ricardo en la Torre de Londres. Éste, en un desesperado intento, se lanza a recuperar la corona, y muere en el castillo de Pomfret luchando contra sus defensores. En este drama, Shakespeare pone de relieve el hecho infausto de perder la corona, la lamentable sensación de dejar de ser rey ungido; y, por otro lado, advierte cuán grande es la responsabilidad del usurpador, y cuán delicada su situación, aunque le asistan ciertos derechos. El personaje Ricardo II anticipa a Hamlet. Su reinado transcurrió entre los años 1377 y 1399; el tiempo histórico utilizado en el drama comprende desde abril de 1398 hasta marzo de 1400, pero Shakespeare condensa los hechos en dos semanas.

Alternando con los dramas históricos de sus primeros tiempos, Shakespeare escribe comedias cuyo convencionalismo habrá que aceptar para poder apreciar sus verdaderas cualidades. Sin embargo —y teniendo en cuenta que Shakespeare no deja de ser él ni aun en la obra más descuidada—, entre esas comedias primerizas pueden encontrarse algunas tan finamente acabadas en su estilo como *Love's Labour's Lost (Afán de amor perdido,* 1591-3, pub. 1598), *A Midsummer Night's Dream (Sueño de una noche de verano,* 1594?, pub. 1600) y *As You Like It (A vuestro gusto,* 1597?, pub. 1623), en las que cabe destacar la cortesía y jovialidad de la primera, la complicada y tenue estructura de la segunda y la alternancia de gracia y melancolía de la tercera; *The Merchant of Venice (El mercader de Venecia,* 1594-6, pub. 1600) y *Measure for Measure (Medida por medida,* 1604?, pub. 1623) son comedias valiosísimas en sí mismas, con algunos elementos trágicos. La comedia alegre y brillante de los primeros tiempos de Shakespeare se ensombrece cuando el autor se adentra en el período medio de su producción. Entonces, del optimismo de *Love's Labour's Lost* o *A Midsummer Night's Dream* pasa a la comedia de problemática humana, religiosa y moral de *The Merchant of Venice,* con las prominentes figuras negativa y positiva de Shylock y Portia, y, sobre todo, a la de *Measure for Measure,* considerada como el punto de origen de la posibilidad redentora de los fallos humanos, que caracterizan la obra de Shakespeare del último período. En *Measure for Measure* Vincentio, duque de Viena, con el pretexto

de tener que viajar súbitamente a Polonia, entrega el gobierno del ducado a su amigo Angelo, a quien considera hombre de la mayor probidad y nobleza. Pero en vez de salir de Viena, el duque se oculta en un convento de la ciudad, donde permanece como uno de los frailes, aunque atento a lo que sucede en el ducado. Vincentio, antes de su supuesta salida, encarga a Angelo que use de su prudencia en lo concerniente al orden y que haga cumplir ciertas leyes que desde hace años no son tenidas en cuenta; sobre todo, la ley contra la relajación de las costumbres, suprimiendo las casas de placer de los alrededores de Viena y reprimiento los desmanes de carácter amoroso. Las primeras víctimas del rigor puritano de Angelo son Claudio y su novia Juliet: él, acusado de seducción y, por tanto, condenado a muerte, y ella, obligada a reclusión por haber hecho mal uso de su libertad. Claudio informa de su situación a su hemana Isabella, novicia de Santa Clara, y le pide que interceda en su favor ante Angelo. El duque se entera del caso y, en su calidad de fraile, visita a Juliet en la prisión para cerciorarse de la responsabilidad o el consentimiento de la joven en sus relaciones con Claudio. Isabella, que es una mujer excepcional, se entrevista con Angelo, y aunque no consigue el indulto de su hermano, su belleza despierta la pasión de Angelo [9], que en una segunda conversación se compromete a liberarlo a cambio de los favores de ella. Isabella rehúsa indignada. Entre las dos entrevistas de Isabella y Angelo sucede la famosa escena en que Isabella ve a su hermano en la prisión y le comunica la deshonesta proposición del duque en funciones. Vencido momentáneamente por su debilidad, Claudio ruega a su hermana que ceda a las pretensiones de Angelo con el fin de salvarle la vida. Pero Isabella no está dispuesta a ello y se asombra de que su hermano se lo pida. El duque Vincentio, enterado de lo que sucede, se propone corregir la adversidad y realizar varias cosas positivas. Para ello, manteniendo aún su apariencia de fraile, aconseja a Isabella que finja acceder a los deseos de Angelo y le prometa que lo visitará en su casa a medianoche, a condición de que sea por poco tiempo, en obscuridad total y en silencio absoluto. Pero no será Isabella quien vaya a estar con Angelo, sino Mariana, la joven rechazada por Angelo después de estar a punto de casarse con ella. Mariana sigue queriendo a Angelo, y no tiene inconveniente en suplantar a Isabella. El ardid funciona perfectamente; pero Angelo, a pesar de haber logrado su propósito, ordena ejecutar a Claudio, orden que no se cumple gracias a la secreta intervención del duque. Éste, fingiendo un súbito regreso de Polonia, escucha la querella de Isabella y el pleito de Mariana contra Angelo, que intenta negar lo que se puede demostrar con toda evidencia. Entonces el duque manda aplicar a Angelo la misma ley que él había puesto en vigor —«medida por medida»—, y lo condena a muerte. Pero tanto Mariana como Isabella, por amor y caridad respectivamente, piden para Angelo el perdón que él no había querido otorgar a Claudio. Aunque tarde, Angelo aprende la lección, y se le obliga a casarse con Mariana. Claudio queda disculpado y libre

[9] Es en esta ocasión (Acto II, esc. 2) cuando Isabella le dice a Angelo que el hombre, al tener un poco de poder, comete tales abusos que hace llorar a los ángeles.

para poderse casar con Juliet cuando quiera. Y el duque Vincentio, con muy pocas palabras, tan llanas como sinceras, declara su amor a Isabella, y ésta no duda en aceptarlo. La obra termina con una nota de serena felicidad. A pesar de algunas contradicciones y falta de verosimilitud, *Measure for Measure* es una comedia de gran efecto dramático y contiene fragmentos de alta calidad literaria.

Pero donde Shakespeare alcanza renombre universal es en el género trágico, al cual se dedica preferentemente en el período central de su vida. Probablemente del año 1594 (pub. 1597) es *Romeo and Juliet,* canto de cisne al amor juvenil que, más que tragedia, es un poema dramático donde la pasión y la muerte se dan la mano para celebrar de un modo definitivo el triunfo del amor romántico. El paso firme lo da con *Julius Caesar* (1597-1600, pub. 1623), tragedia en que, con la creación de las figuras de Bruto, Casio y Antonio, enmarcadas opuestamente en las circunstancias históricas de la época, Shakespeare se sitúa en la órbita de sus grandes concepciones trágicas posteriores. La gran tragedia de Shakespeare es *Hamlet* (1601?, pub. 1603), y con ella empieza la serie de dramas siniestros que llevarán su nombre a todos los rincones de la tierra. *Hamlet* es la tragedia del príncipe atormentado que no sabe vengarse ni vivir sin hacerlo; personaje fatal, que arrastra tras sí a cuantos le rodean; imán hacia el cual los hombres de todos los tiempos se han sentido atraídos, tomándolo como un símbolo de la compleja y contradictoria manera de ser de la humanidad. Le siguen *Othello* (1601-5, pub. 1622), *Macbeth* (1606?, pub. 1623) y *King Lear* (1606?, pub. 1609): el drama de los celos, el de la ambición y el de la senil insensatez. Los tres son obras angustiosas, de fascinadora fuerza dramática. Técnicamente son dramas compactos. Verso y prosa se complementan y todo en ellos es funcionalmente dramático. *Antony and Cleopatra* (1606-8, pub. 1623), dramatiza los amores maduros del guerrero romano y la reina de Egipto, y tiene como escenario gran parte del mundo civilizado antiguo.

Parece adecuado esbozar el argumento al menos de tres tragedias de Shakespeare: una de su primer período y dos de su época de madurez. *Romeo and Juliet* se desarrolla en Verona, donde dos importantísimas familias de la ciudad, los Capuleto y los Montesco viven desde tiempo atrás en franca rivalidad y discordia. Al baile tradicional de los Capuleto asiste Romeo, hijo de los Montesco, encubierto bajo un disfraz, y se enamora de Julieta Capuleto, que le corresponde inmediatamente. Terminada la fiesta, Romeo acude al balcón de Julieta, y allí se prometen amor eterno, a pesar de haber descubierto ambos que pertenecen a familias irreconciliables. De este idilio nocturno, impregnado de pasión y adornado con todo el atuendo poético renacentista, nace la promesa de matrimonio para la mañana siguiente. A partir de este momento, los amantes se sienten impulsados por una gran premura, pues es evidente que los Capuleto, enterados de la intromisión de Romeo, precipitarán las cosas para que su hija sea cuanto antes la esposa del conde Paris. El Padre Lorenzo casa secretamente a Romeo y Julieta; pero, poco después de la ceremonia, el primo de la joven provoca imprudentemente a Romeo en una calle, y muere herido por éste.

El hecho conducirá a Romeo al destierro al día siguiente. Después de pasar la noche con Julieta, Romeo sale hacia Mantua al rayar el alba. Pero la situación se complica. El conde Paris presiona, la madre obliga, el padre manda y señala una fecha para el enlace de su hija con Paris. Julieta no se atreve a manifestar que ya está casada con Romeo, y acude al Padre Lorenzo en busca de consejo. Con el fin de ganar tiempo, el religioso recurre al ardid de la droga, que deja aparentemente sin vida a Julieta durante cuarenta y dos horas: las precisas para poner a Romeo al corriente de lo que debe hacer. El plan es magnífico, Julieta lo acepta resueltamente; pero la ejecución fracasa. El mensaje del Padre Lorenzo, por circunstancias imprevisibles, no llega a Romeo. El joven, que se ha enterado de lo aparente como si fuera real, se ha adelantado hacia la tumba de Julieta; el Padre Lorenzo, que acude al panteón de los Capuleto a la hora de ver despertar a Julieta, no lo hace a tiempo de evitar la muerte de Romeo, que acababa de envenenarse. Al volver en sí Julieta y encontrar a Romeo muerto, se apresura a seguirle, sirviéndose de la daga de su amante, en un momento de distracción del religioso. El Padre Lorenzo explica lo ocurrido, y los Capuleto y los Montesco, reconociendo los funestos resultados de su enemistad, llegan a una reconciliación tardía pero sincera.

Hamlet es el drama del príncipe que, acosado por distintas fuerzas, provoca la tragedia que llevará al desastre a todos los personajes. El suyo es un carácter complicado y múltiple, difícil de reducir a esquema. A los dos meses de la muerte repentina y misteriosa del rey Hamlet de Dinamarca, su esposa se casa con Claudio, hermano del rey difunto. A Claudio, más que el amor a la reina viuda, le mueve la ambición del trono. Hamlet, hijo del rey desaparecido y cuya memoria veneraba, ve una noche el espíritu de su padre rondando el castillo. El espíritu se le acerca y le dice que tiene que vengar su muerte, pues había sido asesinado por su propio hermano, el rey actual, mientras dormía en el jardín. Hamlet promete realizar la venganza, y el espíritu desaparece. El príncipe estaba enamorado de Ofelia, doncella dulce y sensible, hija de Polonio, consejero del rey. Intensamente preocupado por vengar a su padre, Hamlet trata con rudeza a su novia, y se aparta despectivamente de ella, que no puede comprender el comportamiento de su amado. Aprovechando la aparición de una compañía de comediantes en palacio, Hamlet los invita a llevar a la escena un tema parecido al de la muerte de su padre; y, por el efecto que esta representación produce en el rey Claudio, el príncipe se afirma en la idea del asesinato de su padre. Durante una discusión entre la reina y su hijo Hamlet, éste mata a Polonio, que estaba vigilando detrás de una cortina, creyendo que era su tío. La muerte de su padre y el desvío de Hamlet hacen que Ofelia pierda la razón y caiga en un arroyo donde muere ahogada. Hamlet es alejado de la corte, pero regresa pronto. La tragedia termina con un certamen de esgrima, aparentemente amistoso, entre Hamlet y el hermano de Ofelia, organizado por el rey para dar muerte al príncipe. En él Laertes usa una espada previamente envenenada, con la cual hiere a traición a Hamlet. Éste se da cuenta del engaño, y en el combate siguiente logra que dicha espada pase a sus manos y con ella hiere mortalmente a Laertes.

Éste confiesa la verdad, mientras la reina, confundida, bebe de una copa envenenada, que había sido preparada para Hamlet, y muere instantáneamente. Entonces Hamlet acaba con su tío, el rey, asesino de su padre. La venganza está cumplida, y el príncipe muere poco después.

Othello es el drama más sobrio de Shakespeare, el de argumento más apretado, y el de versificación más ajustada a la acción. Desdémona, hija del senador veneciano Brabantio, se ha casado secretamente con Othello, valeroso general moro que está al servicio de Venecia. Invitado frecuentemente a casa del senador, Othello había conquistado el amor de la joven con la historia de sus hazañas contadas como en familia durante la sobremesa. Brabantio acusa a Othello de haberle robado a su hija; pero entonces llegan a Venecia noticias de que los turcos preparan un ataque contra Chipre, y se requiere la pericia militar del moro para enfrentarse con ellos. El servicio que se pide a Othello pone de relieve la categoría oficial de su figura y realza su personal sinceridad mientras se justifica ante el duque de Venecia de las acusaciones de su suegro. Othello debe partir inmediatamente para Chipre, en donde se reunirá con él Desdémona, acompañada por Iago, abanderado del general. Iago está furioso contra Othello y celoso de él porque éste ha nombrado lugarteniente a Cassio, cuando creía ser él, Iago, quien merecía el ascenso, y porque piensa —y así lo dice— que Othello ha estado con su mujer Emilia, suposición absurda, que no se fundamenta en el drama. Iago anuncia que Desdémona será el instrumento de su venganza: «mujer por mujer». Una vez en Chipre, y ganada la batalla contra los turcos, Othello se retira al castillo con Desdémona, y deja la plaza al cuidado de Cassio y Iago. Éste compromete a Cassio en una ruidosa juerga nocturna, y Othello se ve obligado a destituirlo. Cassio acude a pedir la intervención de Desdémona, aconsejado por Iago, con el fin de poder sugerir a Othello que su mujer tiene sus razones para ayudar al lugarteniente. Las reticencias, las medias palabras y el tono comedido de Iago envenenan al moro. Una prueba rebuscada y falsa —la del pañuelo—, ofuscará a Othello y lo llevará a la desesperación y a su celosa furia. En este estado de apasionada locura estrangula a Desdémona, que no se atreve a defenderse por considerarlo inútil. El sentido común lo aclara todo; a Othello se le cae la venda de los ojos en el momento en que ha matado a su mujer, y después se suicida. El carácter de Cassio queda reivindicado, y Iago, promotor de la desgracia, recibirá el merecido castigo.

En sus últimos dramas, singularmente en *The Winter's Tale* y *The Tempest*, Shakespeare intenta relacionar distintos planos de la realidad con la idea de que ambos hemisferios —lo real y lo ideal, lo que la vida suele ser y lo que podría o debería ser— se armonicen polarizados por una fuerza desintegradora y otra regeneradora que se funden y completan. En *A Midsummer Night's Dream*, obra de la primera época, asistimos ya a un trenzado muy tenue de temas y niveles de realidades; pero esta obra es una comedia pura, desprovista de elementos trágicos y carente de la fuerza desintegradora que necesita la corrección de la caridad operante. Sin embargo, en *Measure for Measure* (1604), correspondiente al período central, ya encontramos la contraposición de bondad y perversidad, con el bien

tirando del mal hasta convertirlo en bondad, o al menos neutralizando su poder negativo. *The Winter's Tale* (1609-10, pub. 1623), obra muy importante de los últimos tiempos de Shakespeare, es un drama de celos como *Othello*, pero termina bien. Es como si el moro no hubiese apretado bastante al intentar estrangular a Desdémona; como si Othello no se hubiese suicidado, y se encontrase, al cabo de unos años de sufrimiento y compunción, con que su mujer estaba sana y salva. Éste es el caso de la pareja Leontes y Hermione de *The Winter's Tale*. En este drama, el mundo de la cruda realidad y de la perversidad, dominante en *Othello*, se completa y supera con una segunda parte, que es como la continuación dramática de nuestra vida sobrenatural, una vez la real ha terminado, y aparentemente ha terminado mal. La fuerza desintegradora de Leontes y todo el mal que personifica y desencadena al principio quedan redimidos por unas potencias salvíficas, unas virtudes positivas, distribuidas como el azar entre algunos personajes que actúan como poderes benéficos, los cuales, en la segunda parte de la obra, salen al encuentro del mundo anterior —trágico y negativo—, lo armonizan y lo salvan. Esto es en esencia *The Winter's Tale:* un *Othello* que termina positivamente, consiguiendo el bien mediante la compunción.

The Tempest (1611-13, pub. 1623) pone en escena la segunda parte del proceso. Al comenzar la obra, la fase negativa y desintegradora ya se ha verificado; Próspero y su hija Miranda se encuentran en la isla adonde la Providencia ha guiado su bajel. En esta isla, el afán de Próspero por el estudio, que le había hecho perder el ducado de Milán, pone en sus manos, mediante la magia, algunas fuerzas naturales. Aquí se ve ya la correspondencia de planos y la posibilidad de poder convertir en bien lo que en apariencia es un mal. Y aquí empieza el drama. Es posible que algunos aspectos de su argumento procedan de cuentos de las *Noches de invierno* de Antonio Eslava, obra publicada en Pamplona en 1609. También el título *The Winter's Tale* podría derivar del libro de Eslava. Próspero, duque de Milán —que representa al hombre estudioso—, acaba de ser suplantado en el ducado por su hermano Antonio, aliado del rey de Nápoles —que personifica la ambición política—. Próspero es abandonado en un barco a la deriva, con su hija Miranda —de cuatro o cinco años—, y llega casi milagrosamente a una isla solitaria, que había sido el lugar de destierro de una bruja, la madre de Cáliban. Los únicos seres que habitan la isla al llegar Próspero y Miranda son el monstruo Cáliban y Ariel, espíritu fino que había sido amarrado por la bruja en la hendidura de un árbol. Con sus conocimientos de magia, Próspero libera a Ariel y lo somete a su mandato, al mismo tiempo que se hace servir por Cáliban. Éste es utilizado para las labores rudas, y Ariel realiza oficios más refinados. Es evidente que detrás de Ariel y Cáliban se esconde algún simbolismo; cuerpo y espíritu, inteligencia y brutalidad; presentan entre sí el mayor contraste, y se hallan en los polos opuestos de la escala de los seres humanos o próximos a la humanidad. La obra comienza con la tempestad que Próspero levanta con sus artes mágicas para someter a sus enemigos, cuya embarcación ve aparecer en el horizonte. Próspero y Miranda llevan en este momento doce años en la isla; y es en esta ocasión, al rogarle Miranda que se compadezca

de los náufragos, cuando su padre le cuenta su vida y las tribulaciones anteriores. Hundido el barco de sus enemigos y salvada la tripulación y los pasajeros, que van a parar a la isla, empieza, dirigida por Próspero, la tarea de armonización y redención. Los náufragos son Antonio, el rey de Nápoles, su hijo Ferdinand y varios cortesanos. Todos se salvan; pero se separa de antemano lo malo de lo bueno. A Ferdinand, el joven príncipe, separado del resto, se le cree ahogado; y Ferdinand supone lo mismo de su padre y de los otros. Al encontrarse Ferdinand y Miranda se enamoran, en una escena romántica y estilizada, de belleza convencional, pero que cumple su misión poética en el conjunto dramático. A los ojos de Próspero y de muchas personas inteligentes e imaginativas, las relaciones de la juventud ofrecen este aspecto estilizado y romántico, porque la gloria del amor juvenil y su expresión pule las aristas de la realidad. En la isla, los personajes siguen con las mismas ambiciones y los mismos afanes de poder que sentían en Italia; pero Próspero, que gracias a Ariel, conoce sus pensamientos y deseos, los aflige con una serie de terrores que sirven para redimirlos. Su hermano Antonio —que ha demostrado ser un gran villano— se acobarda y se somete; el rey de Nápoles se arrepiente y se reconcilia con Próspero. Todo esto, antes que el rey de Nápoles sepa que su hijo vive y está enamorado de Miranda, pues estas relaciones constituyen una acción aparte. Cuando ya todos están moralmente transformados, arrepentidos y humildes, comienza para ellos una vida nueva, y lo perdido se les va devolviendo con creces: a nadie le ha ocurrido nada malo; el barco está anclado intacto en la bahía; Ferdinand y Miranda establecen contacto con los demás, aureolados de frescor y nobleza, sin que su mundo de ilusión se haya contagiado de la rudeza de los mayores. Superadas todas las dificultades, y a punto de tomar el barco para regresar a Nápoles, Próspero rompe su varita mágica, se desprende de sus vestidos y de sus libros hechiceros, y se confía mansamente para siempre a los poderes superiores.

Este drama contiene un elemento trágico inicial que, como en *Hamlet*, hubiera podido terminar en venganza: venganza ejercida directamente por Próspero, revestido de sus poderes mágicos, o a través de Miranda, valiéndose de su belleza y sumisión para martirizar a Ferdinand, hijo de su enemigo el rey de Nápoles. Pero, en vez de convertirse en tragedia, la obra pasa a ser una pieza romántica, que, sin perder profundidad y amplitud, nos lleva por derroteros más sanos, de sabiduría y perdón. Es una obra serena y alegre, y mucho más densa y honda de lo que a primera vista pudiera parecer.

Próspero, que podría sentirse endiosado por el poder de sojuzgar ciertas fuerzas elementales y de imponer a otros su voluntad, se propone desde el principio, en primer lugar, dominarse a sí mismo, y luego, utilizar su fuerza y su saber para realizar el bien. La virtud, la fuerza bienhechora de Próspero, tiene tal poder comunicativo, que va transformando en positivos todos los signos negativos con que tropieza, hasta terminar el drama con una apoteosis de la alegría y la felicidad. Sólo Cáliban se queda en la isla, aherrojado por su naturaleza caída, que no admite redención. Los demás, regenerados los que antes no eran buenos, regresan a Nápoles para

asistir a las bodas de Ferdinand y Miranda, y contemplar serenamente la vida, en la que acaba de irrumpir, llena de luz y esperanza, la joven pareja.

¿Qué habrá querido transmitirnos Shakespeare en esta obra aparentemente sencilla, pero de tan profundo simbolismo? Indudablemente, que existe un arte inferior —doctrinal y práctico— que, en manos del hombre hábil, le sirve de apoyo en este mundo; pero que, por encima de este arte, hay otro arte superior, basado en la humildad y en la caridad, que es el único que puede darnos el dominio de nosotros mismos y, por tanto, de la vida. Recordemos el epílogo que Próspero dirige al público en el drama; en él se percibe el eco de la verdad que Shakespeare quiere comunicar a través de los tiempos:

Now my charms are all o'erthrown,
And what strength I have's mine own,
Which is most faint.
. . . .
Now I want
Spirits to enforce, art to enchant:
And my ending is despair,
Unless I be reliev'd by prayer
Which pierces so, that it assaults
Mercy itself.

(Aquí terminan todos mis hechizos,
Y el poder que me queda es sólo mío,
Que es bien poco.
. . . .
Ahora ya no tengo
Espíritus que ayuden, artes de encantamiento,
Y mi fin es la desesperación
Si la oración no viene a socorrerme,
La cual se filtra tanto que consigue
Asaltar la misma gracia).

Estos versos finales constituyen la lección definitiva del maestro [10].

Shakespeare no fue sólo dramaturgo, sino poeta narrativo y sonetista. Aunque sus obras teatrales casi sofocan su labor poética, es significativo

---

[10] Cronología de las obras de Shakespeare con las fechas de redacción aproximadas y las de su publicación. De 1591 a 1593 escribió *Henry VI* (tres partes, publicadas en 1623), *Richard III* (publicada en 1597), *Titus Andronicus* (1594), *Love's Labour's Lost* (1598), *The Two Gentlemen of Verona* (1623), *The Comedy of Errors* (1623), *The Taming of the Shrew* (1623). De 1594 a 1596, *Romeo and Juliet* (1599, edición pirata, 1597), *A Midsummer Night's Dream* (1600), *Richard II* (1597), *King John* (1623), *The Merchant of Venice* (1600). De 1597 a 1600, *Henry IV* (primera parte, publicada en 1598), *Henry IV* (segunda parte, 1600), *Much Ado About Nothing* (1600), *The Merry Wives of Windsor* (1623, edición pirata, 1602), *As You Like It* (1623) , *Julius Caesar* (1623), *Henry V* (1623, edición pirata, 1600), *Troilus and Cressida* (1609). De 1601 a 1605, *Hamlet* (1604, edición pirata, 1603), *Twelfth Night* (1623), *Measure for Measure* (1623), *All's Well that Ends Well* (1623), *Othello* (1622). De 1606 a 1608, *King Lear* (1608), *Macbeth* (1623), *Timon of Athens* (1623), *Antony and Cleopatra* (1623), *Coriolanus* (1623). De 1609 a 1610, *Pericles* (1609). De 1611 a 1613, *Cymbeline* (1623), *The Winter's Tale* (1623); *The Tempest* (1623), *Henry VIII* (1623). Ver G. B. Harrison, *Introducing Shakespeare,* Pelican Books, 1948, págs. 116-7.

el hecho de que inicialmente fueran sus poemas los únicos por él reconocidos como los primeros frutos de su ingenio. Shakespeare empezó, en efecto, como poeta narrativo, con *Venus and Adonis,* publicado en 1593, pero escrito seguramente tres o cuatro años antes. Es un poema juvenil e inmaduro, en el que amplifica la leyenda de Venus y Adonis con descripciones campestres y escenas amorosas que muestran ya las posibilidades del autor. Los cuadros de caza y el incidente entre el caballo de Adonis y la yegua que aparece por los alrededores están muy logrados. Consta de 199 estrofas de seis versos con rima ababcc. *The Rape of Lucrece (La violación de L.),* publicado en 1594, aunque probablemente anterior a esa fecha, muestra más empuje, aunque es también una obra primeriza, probablemente escrita a continuación de la anterior. Consiste en una amplificación de la trágica historia de Lucrecia, la casta matrona romana forzada por Tarquino. Ocurrido el hecho, Lucrecia envía un mensajero a llamar a su marido Colatino. Mientras Lucrecia espera, el poeta queda a merced de su invención, y su instinto dramático le hace recurrir a la descripción de una pintura del sitio y la toma de Troya que Lucrecia tiene a la vista. Con esta descripción y los comentarios de Lucrecia sobre los personajes y los hechos, se da la sensación al lector de que transcurre el tiempo hasta el regreso del marido. Al llegar éste, Lucrecia se suicida para salvar su honor. Escrito en la celebrada «rima real» —ababbcc—, *The Rape of Lucrece* consta de 265 estrofas, salpicadas de imágenes y versos muy afortunados.

The Sonnets se publicaron, acaso sin el consentimiento de Shakespeare, en 1609. El soneto, forma poética tan prestigiosa y tan felizmente usada por los isabelinos, adquiere la máxima perfección en Shakespeare. Es una serie de 154 sonetos —fórmula a b a b c d c d e f e f g g—, escrita a lo largo de veinte años (1589-1609). Con ella Shakespeare se sitúa a la cabeza de ese conjunto de destacados sonetistas que son Sidney, Spenser, Daniel, Davies y Drayton. Los sonetos de esta colección no tienen unidad argumental: unos lamentan la adversidad, el paso del tiempo, la ancianidad y el desconsuelo del abandono; otros son amorosos, o se preguntan por el sentido de la vida. Un buen número de los más tempranos están dedicados a un hermoso joven, dotado de muchas prendas, pero retraído, a quien el poeta aconseja insistentemente que se case. Algunos de estos sonetos pueden relacionarse, en su tema y estilo, con la parte de *Venus and Adonis* en que la diosa presiona infructuosamente en el mismo sentido sobre el protagonista. John Masefield se preguntaba si la primera intención de Shakespeare no sería quizá engarzarlos en este poema. Otros se refieren a una mujer de ojos y cabello negros, de tez blanca, ingeniosa, caprichosa y falsa, que espoleaba las turbias pasiones del poeta. Mucho se ha comentado sobre los sonetos de Shakespeare, y todo lector inquisitivo, o crítico competente, puede darles una interpretación personal, de conjunto o por grupos. Pero el autor, que vivió todavía siete años después de su publicación, no parece que se preocupara por establecer ningún sistema distinto del adoptado en la edición existente, para la lectura y la intelección de los sonetos. Acaso por indiferencia, quizá para nuestra confusión, no sería imposible que los dejara así para enseñarnos a ser humildes; el hecho es que Shakespeare

legó este pequeño cosmos a la posteridad, dejando que ésta se afanara en extraer su belleza y aprendiera, en la medida de lo posible, sus lecciones, del mismo modo que las aprende del mundo, sin insistir demasiado en las intenciones de su Creador. Shakespeare murió en Stratford, el 23 de abril de 1616; no el mismo día natural, pero sí en la misma fecha de calendario que Cervantes.

CONTEMPORÁNEOS DE SHAKESPEARE

Ben Jonson. El dramaturgo más eminente después de Shakespeare, compañero y rival suyo, fue el violento y provocador Benjamin Jonson (1572-1637)[11]. Hijo de un predicador escocés, nació probablemente en Westminster, y en la Escuela de Westminster se educó, bajo la dirección de William Camden. Durante algún tiempo fue albañil, —el oficio de su padrastro—, luego combatió en Flandes contra los españoles, y a partir de 1597 entró en contacto, en Londres, con la compañía dramática de Henslowe, como actor y dramaturgo. Por estas fechas se casa, tiene varios hijos, mata a un compañero actor en un duelo y, amparado por la Iglesia, logra evitar que lo ajusticien. En la prisión se convierte al catolicismo y permanece doce años en esta confesión. Al morir Shakespeare, Ben Jonson se hallaba en la cumbre de la fama, y sobrevivió a aquél veintiún años. Jacobo I lo nombró poeta de la corte. Ben Jonson, en colaboración con el arquitecto y decorador Inigo Jones, montó, a partir de 1605, el espectáculo dramático más selecto y entretenido de la época: sus elaboradas y poéticas «masques». Murió de parálisis y fue enterrado en la abadía de Westminster, donde una lápida dice escuetamente: «¡Oh, extraordinario Ben Jonson!».

Hombre de cultura superior a la de la mayoría de los dramaturgos de su tiempo, se dedicó con la máxima devoción al estudio de los clásicos antiguos, y adoptó las unidades dramáticas con total convicción, seguro de que su ajuste a la realidad constituía la clave del arte escénico. Esta reverencia a las reglas tal vez no permitió que se desarrollara con entera libertad el poeta dramático que había en él. Sin embargo, con la mayoría de sus comedias, Ben Jonson servirá de muro de contención a los elementos melodramáticos y románticos del drama inglés de los últimos años del siglo XVI, y su criterio realista y clásico demostrará a sus contemporáneos que se puede escribir teatro observando con ojos críticos a los hombres, sus cualidades y sus manías. Ben Jonson escribió dieciocho obras dramáticas, sobre todo comedias, siendo además autor de unas treinta «masques».

---

[11] C. H. Herford and Percy Simpson, *Life of Jonson,* en los volúmenes I y II de las obras de Jonson, Oxford, 1925. Marchette Chute, *Ben Jonson of Westminster,* New York, 1953. Edward B. Partridge, *The Broken Compass. A Study of the Major Comedies of Jonson,* London, 1958. Alexander Legatt, *Ben Jonson: His Vision and his Art,* London, 1981. Ben Jonson, *Works* (II vols.), ed. by C. H. Herford and Percy Simpson, Oxford, 1925-52. Idem, *Complete Plays* (2 vols.), ed. by F. E. Schelling, London, 1960-2. Idem, *The Complete Masques,* Yale University Press, 1975. Idem, *Complete Poetry,* ed. by William B. Hunter, New York, 1963. Una selección de veintritrés poemas de B. Jonson se halla en *The Oxford Book of Seventeenth Century Verse,* chosen by Herbert J. C. Grierson and Geoffrey Bullough, Oxfort, 1964.

Que podía producir dramas aleccionadores y eficaces lo demuestra la acerada crítica de la avaricia y la truanería en su devastadora sátira *Volpone, or the Fox (V. o el Zorro,* 1606). Es éste un drama de una fuerza sombría, que aún sugestiona al público de nuestro tiempo. Escrito en verso, dramatiza la historia de un impostor que finge ser un potentado al borde del sepulcro. Con la ayuda de su ingenioso criado Mosca, logra que sus conocidos rivalicen en obsequiarle con suntuosos regalos, llevado cada uno de ellos por el afán de heredarle con exclusión de los demás. Con esta industria vive y se enriquece. Si Corbaccio se aviene a desheredar a su hijo para beneficiar a Volpone, Corvino se presta incluso a cederle a su joven esposa Celia, adorable figura femenina de corte shakespeareano, de tanta virtud como belleza, que, por supuesto, se resiste a tal infamia, a pesar del poder persuasivo de Volpone y de quedar al descubierto la ruindad de su marido. El enredo llega a tal punto, que a Volpone no le queda más remedio que morir oficialmente, y nombrar heredero a Mosca. Cuando el testamento se hace público, todos los presuntos herederos se querellan contra Mosca; el mismo Volpone —a quien el criado no quiere reconocer como vivo— acude al abogado Voltore para hacerse nuevamente con sus bienes. Esto resulta imposible y, a la postre, por decisión de los jueces, las riquezas de Volpone quedan confiscadas y destinadas al hospital de incurables, y él es encarcelado y aherrojado con el máximo rigor. *Volpone* es una de las obras más logradas de Ben Jonson. Es un ataque directo a los pecados capitales de la avaricia y la lujuria, una feroz acusación de los letrados sin conciencia y una sátira corrosiva de algunos aspectos de la justicia de este mundo.

Ben Jonson fue el creador de la comedia de los «humores». En ella se explota dramáticamente la concepción medieval de que cada individuo responde temperamentalmente al elemento que más abunda en su constitución física, y con ello contribuye a la creación de la comedia de carácter. *Every Man in his Humour (Cada cual en su humor)* se representó en 1598, y en el reparto figura el nombre de Shakespeare, lo que hace pensar que quizá tomó parte en ella. Es una comedia de argumento endeble, gran vivacidad de diálogo y cómica variedad de situaciones, en la que intervienen: un mercader celoso, casado con una bonita joven que no desdeña divertirse honestamente; un padre demasiado escrupuloso e interesado por la conducta moral y las actividades de su hijo Edward; una serie de personajes, como el soldado fanfarrón, el poetastro, el juerguista, el furioso, el imbécil; y Bridget, la cuñada del marido celoso. Todos coinciden en casa de este último para celebrar ruidosas francachelas alrededor de las damas, cosa que el diligente mercader no puede concebir como normal ni moral. Aparte las burlas y los palos que tienen que aguantar algunos de los personajes que a ello se han hecho acreedores, todo lo demás llega a buen término. Se establece, por fin, la paz conyugal entre el mercader y su esposa, y se organiza el noviazgo y la boda de Edward y Bridget, enamorados, de buena fe, que proporcionan la única chispa de romanticismo de la comedia. Alternan en ella el verso y la prosa. *Bartholomew Fair (La feria de San Bartolomé,* 1614), sigue la línea de la anterior, y es una de las obras

más populares de Ben Jonson. Compuesta casi totalmente en prosa, presenta una animada galería de tipos londinenses, que se mueven en el primer plano de un humorístico cuadro de costumbres de principios del siglo XVII. El dramaturgo se sirve de estos personajes para formular una sarcástica censura de las exageraciones del puritanismo imperante. Las figuras del puritano acérrimo, muy preocupado por la moral de sus conciudadanos, y de su presunta novia, la viuda Dame Purecraft, que acuden —aunque envueltos en su halo de puritanismo— a disfrutar del bullicio de la feria, constituyen una caricatura quevedesca de hasta dónde puede llegar la insensatez humana en la vertiente del fanatismo y la beatería.

Epicoene, or the Silent Woman (E. o la mujer callada, 1609) es una muestra muy anticipada de la comedia de salón, que dominará los escenarios de la época de la Restauración y los del siglo XVIII. Está escrita totalmente en prosa, y es quizá la comedia mejor estructurada de Ben Jonson. En ella Morose, solterón egoísta y maniático, que tiene una enfermiza aversión al ruido y al desorden, toma la decisión de desheredar a su sobrino y casarse con una mujer callada, si es que existe tal portento. Se produce el milagro, y Morose tiene la suerte de encontrar a Epicoene que promete ser la esposa prudente, mesurada y silenciosa que él necesita. Inmediatamente después de celebrada la ceremonia, la novia recobra el descomunal vigor de su lengua, y, con su ametrallante actividad verbal, deja acorralado y aturdido al pobre Morose. Entonces se presenta el sobrino con una banda de amigos, amigas de dudosa virtud y músicos, con el propósito de amenizar la boda. Morose no es capaz de resistir las fuerzas conjugadas de su mujer y del sobrino, y promete a éste 500 libras anuales y nombrarle heredero si le quita a Epicoene de enfrente. La situación cumbre se alcanza cuando el sobrino tira de la peluca de Epicoene, y aparece la cara de un mozalbete que había sido amaestrado anteriormente para representar la farsa de la silente e ideal esposa.

The Poetaster (1601) es una sátira literaria en que el autor ataca a sus compañeros de pluma y rivales, Marston y Dekker, bajo los pomposos nombres de Ruf. Lab. Crispinus y Demetrius Fabius, mientras él se arroga nada menos que el papel de Horacio. La inmediata réplica de sus contrincantes se encuentra en *Satiro-Mastix* (1601) de Dekker, que, si no está tan bien estructurada como la sátira de Ben Jonson, contiene una caricatura más amena, y un humorismo más efervescente. *The Alchemist* (1610) se burla de las personas crédulas y satiriza a unos desaprensivos que pretendían engañarlas prometiéndoles la piedra filosofal. Entre las víctimas del fraude aparecen ilustres avaros, puritanos de categoría y gentes de distinta condición. La presencia de un divertido personaje, disfrazado de español, descubre la trampa y deshace el tinglado. Como se ve, las obras de Ben Jonson combaten las falsas creencias, la pseudociencia y las supersticiones; luchan contra las obsesiones nocivas y la intolerancia, y los puritanos recalcitrantes —los maniáticos de una política o de una forma de religión— quedan en ellas muy mal parados.

En el género trágico, Ben Jonson carece de la originalidad que lo caracteriza en el cómico. Escribió dos tragedias: *Sejanus* (1603) y *Catiline* (1611);

su contraste con la vitalidad de las tragedias y los dramas históricos de Shakespeare es manifiesto. En este campo, se esfuerza para mantenerse fiel a la realidad histórica, pero su verso no tiene la emoción necesaria, y a sus personajes les falta vigor. Es evidente el influjo de Séneca. En cambio, sobresale en las «masques», género cortesano que supo llevar a muy alta perfección. La «masque» tiene su origen en los saraos de la corte, que los reyes, damas y caballeros de la nobleza se esforzaban en transformar en brillantes festejos y actuaciones nocturnas de cierto valor artístico. Los disfraces y mascaradas son algo típicamente inglés; pero, a mediados del siglo XVI, la tradición autóctona se enriquece con motivos artísticos originarios de Italia, que, pasando por Francia, se convierten en la «masque» isabelina y estuardiana. En ella se amalgaman los elementos anteriores, a los que se da organización dramática; se utilizan temas mitológicos, históricos y alegorías de la naturaleza, y con la ayuda de espléndidos decorados e indumentaria, y combinando la poesía con la música, se crea un entretenimiento agradabilísimo, que halaga simultáneamente a la inteligencia, a la vista y al oído y constituye un acontecimiento social muy selecto y ameno. Ben Jonson escribió más de treinta «masques» para celebrar acontecimientos cortesanos durante el reinado de Jacobo I y principios del de Carlos I. Las primeras son *The Satyr* (1603), *Coronation Entertainment* (1604), *The Masque of Blackness* (*La máscara de la negritud,* 1605), *Hymenaei* (1606), seguidas por *Oberon* (1611), etc., y *The Golden Age Restored* (*Restablecimiento de la Edad de Oro,* 1616), etc., hasta *Chloridia* (1630), repuesta cinco años más tarde, que es la última del autor. A partir de *The Masque of the Queens* (*La máscara de las reinas,* 1609) Ben Jonson introdujo en estas representaciones una audaz innovación: la llamada «antimasque», que consiste en un contrapunto grotesco del tema principal y se desarrolla en forma de baile. Estas funciones teatrales solían ser extraordinariamente costosas, por la acumulación de lujosos decorados, procedimientos técnicos y vestuario, y la variedad de elementos que para formar el conjunto se precisaba.

Ben Jonson escribió poemas en la línea clásica horaciana y en estilo directo y realista, sobre los temas básicos vigentes en el Renacimiento; una obra en prosa, *Timber, or Discoveries (Madera, o descubrimientos,* 1640), que recoge apuntes y reflexiones sobre sus lecturas; y una *English Grammar* (1640) para utilidad de los extranjeros. Pero su mérito principal lo constituye su obra dramática. Los aspectos originales de Ben Jonson en este campo son varios, y si es verdad que su arte carece de la espectacularidad y el aliento poético que tenían algunos de sus contemporáneos, se caracteriza, en cambio, por la virtud de la palabra precisa, la frase exacta y cortante, la visión realista de la vida inglesa de su tiempo, y la sátira vigorosa —de origen clásico— de los defectos y debilidades del hombre. Ben Jonson constituye una figura central en la concepción e implantación del drama realista; a partir de él, el interés de los dramaturgos comienza a orientarse en un sentido costumbrista, o bien a servirse del tema familiar de modo más o menos sentimental.

Dekker. El talante realista, del cual Ben Jonson es gran maestro, pasa inmediatamente a otros dramaturgos. El más importante de ellos es Thomas Dekker (1570-1641) [12]. Dekker nació en Londres, y se sentía orgulloso de su ciudad. Era hombre de grandes cualidades, y gozaba de mucha estimación. Escribió para la compañía de Henslowe una serie de dramas que se han perdido, y tuvo que ganarse la vida ejerciendo múltiples actividades literarias. A la energía intelectual de Defoe y a su facilidad literaria añadía Dekker el temperamento despreocupado, el humorismo y la jovialidad de Goldsmith. Sus obras constituyen el espejo de la vida isabelina y jacobina, y sus escenas y caracteres, calcados del ambiente inglés en que vivía, reproducen la realidad de su tiempo —como Chaucer supo hacerlo en el suyo— con simpatía, humanidad e inspiración. Trabajó siempre en apuros económicos, acosado por las deudas y por los impresores; sin embargo, alguno de los dramaturgos contemporáneos —Webster— lo situaba al lado de Shakespeare. Como humorista, Dekker centraba su atención en Londres, cantera inagotable de experiencias; pero el frescor de su mentalidad alegra, y clarifica las escenas por sórdidas que sean y las transforma con su visión benévola. A diferencia de la de Jonson, la sátira de Dekker no suele ser hiriente, su burla no excluye el amor o el perdón, y sabe ser justo sin irritarse. Dekker escribió folletos que reflejan al vivo la realidad de su tiempo. No existen documentos tan ricos en material anecdótico y costumbrista como: *The Wonderful Year* (*El año maravilloso,* 1603), en el que describe una epidemia; *The Seven Deadly Sins of London (Los siete pecados capitales de Londres,* 1606) [13] y *Work for Armourers, or The Peace is Broken (Trabajo para armeros,* o *La paz se ha roto,* 1609), títulos reveladores de sus contenidos. Como dramaturgo, colaboró —entre otros— con Drayton, Jonson, Middleton, Webster.

De sus ocho dramas originales interesan especialmente *The Shoemaker's Holiday* (1600), *Satiro-Mastix* (1601) y *The Honest Whore* (1604-30). *The Shoemaker's Holiday (La fiesta del zapatero)* [14], deriva de la novelita de Deloney *The Gentle Craft* (1598). Escrita en prosa y en verso, defiende con naturalidad y humorismo el respeto al trabajo y la dignidad y libertad del hombre. He aquí su argumento: Rowland Lacy, sobrino del conde de Lincoln, se enamora de Rose, hija del alcalde de Londres. Para evitar estas relaciones, el alcalde —por modestia— recluye a la joven, a la vez que el conde —por altanería— manda a su sobrino a Francia, al frente de una compañía de soldados. Pero Lacy cede su cargo militar a un amigo, y, con el nombre de Hans, y fingiendo ser holandés se pone a trabajar en el taller

[12] M. L. Hunt, *Thomas Dekker,* New York, 1911. K. L. Gregg, *Dekker, A Study in Economic and Social Backgrounds,* Seattle, 1924. Thomas Dekker, *Non-dramatic Works* (5 vols.), ed. by A. B. Grosart, London, 1884-6. Idem, *Dramatic Works* (4 vols.), ed. by F. T. Bowers, Cambridge, 1964-6.

[13] Hay edición de *The Seven Deadly Sins of London* de T. Dekker, realizada por H. F. B. Brett-Smith, Oxford, 1922.

[14] Hay edición de *The Shoemaker's Holiday* de T. Dekker, en *Eight Famous Elizabethan Plays,* con intr. de Esther Cloudman Dunn, New York, 1932. También en *Early Seventeenth Century Drama,* ed. by Robert G. Lawrence, London, 1963.

de zapatería de Simon Eyre, el maestro zapatero que confecciona los zapatos para la familia del alcalde. Esto permite que Lacy, convertido en un oficial de zapatero ejemplar, se pueda entrevistar con Rose y concertar con ella una solución extrema, que será la fuga, a pesar de los medios que el alcalde y el conde pondrán para impedirla. La ayuda de Simon Eyre es entonces eficacísima, sobre todo después de ser nombrado alcalde de Londres, y consigue que el rey Enrique V perdone a los novios la deserción del uno y la desobediencia de ambos, en atención a la virtud del trabajo y del amor. El nombramiento de Simon Eyre como alcalde de Londres, y el enlace entre el sobrino del conde y Rose, simbolizan la exaltación de la laboriosidad y de la nivelación social. Los personajes de Rose y Simon Eyre son los mejor trazados. Es cómico el desdoblamiento de Lacy en zapatero holandés, y la obligación que su papel implica, de imitar el acento holandés al hablar en público.

Satiro-Mastix (1601) es la contestación de Dekker a *The Poetaster* de Jonson, que se había representado aquel mismo año. En su sátira utiliza Dekker los mismos personajes de la de Ben Jonson, y los dispara eficazmente contra éste. Horacio (Ben Jonson) está en su estudio luchando con la rima para componer un epitalamio, cuando entran Crispinus y Demetrius y le critican por su irritabilidad y su inclinación a la querella. Entonces aparece el capitán Tucca —otro personaje de *The Poetaster*—, que vuelca sobre Horacio su insultante verborrea. Se ridiculizan la vanidad, la amargura y hasta la indumentaria de Horacio; finalmente, le ponen una corona de ortigas. Algunas de las situaciones de la sátira de Dekker son tan cómicas y tan logradas, que sin duda dejaron muy sorprendido al aparentemente invulnerable autor de *The Poetaster.*

The Honest Whore (La cortesana honrada) consta de dos partes, la primera, en colaboración con Middleton, se publicó en 1604; la segunda, escrita sólo por Dekker, y mejor que la anterior, apareció en 1630. Es un drama fuerte, de problemática individual, familiar y social, que empieza con reflejos de *Romeo and Juliet,* aunque después toma muy distinto rumbo. Dekker aborda el tema del hombre bueno —el conde Hippolito—, que pretende hacer volver a la honestidad a una bellísima mujer pública. Pero ocurre lo inesperado: la cortesana Bellafront se enamora del conde; éste no puede aceptarla, por estar comprometido con Infelice, con quien se casa. Una vez convertida, Bellafront se casa con Matheo —amigo de Hippolito, que había sido el causante de su degradación—, y lleva una vida honrada, de dedicación a su marido, hombre de tan pocas prendas, que, con el fin de sacar dinero, no le importaría que su mujer volviera al mal camino. Es entonces cuando Hippolito se enamora de ella, y se empeña en seducirla. Bellafront se defiende con sincera entereza de las pretensiones de Hippolito. Finalmente, su padre procura sacarla de esta situación, y consigue librarla del castigo que el duque de Milán quería imponerle por su mala fama pasada y su actual poder cautivador. Es una obra de gran efecto dramático, con situaciones angustiosas y momentos de gran tensión. Como Shakespeare y Ben Jonson, Dekker utiliza la prosa para muchas escenas de sus dramas.

Chapman y Marston. George Chapman (c. 1559-1634) [15] y John Marston (1575?-1634) son dramaturgos menores, contemporáneos de Jonson y Dekker. El primero escribió tragedias de ambiente histórico francés, como *Bussy d'Ambois* (1607) y *The Revenge of Bussy d'Ambois* (1613), y el segundo, *The Malcontent* (1604) y *The Dutch Courtesan (La cortesana holandesa,* 1605). Ambos colaboraron con Jonson en *Eastward Ho (Rumbo al Este,* 1605), pintura de la vida londinense de la época, de no poco mérito. La comedia contiene un pasaje dirigido contra los escoceses que se habían instalado en Londres, a la sombra de su rey Jacobo I, buscando facilidades para medrar. Este párrafo ofensivo molestó a la corte, y los tres autores fueron temporalmente a la cárcel, hasta que amigos influyentes salieron en su defensa.

EL DRAMA A PARTIR DE SHAKESPEARE

Ligeramente posterior a Shakespeare, pero formando parte de la misma corriente dramática, aparece en Inglaterra un compacto grupo de escritores de personalidad destacada, que son los que conducen el teatro clásico inglés hasta su clausura oficial en 1642: Thomas Heywood, Webster, Beaumont y Fletcher, Middleton y Rowley Massinger, Ford y Shirley. Constituyen una constelación espléndida, cuya variedad temática y calidad literaria son sólo comparables a las de sus contemporáneos españoles [16].

En el desarrollo dramático del teatro isabelino, se hallan, por un lado, la tragicomedia y la tragedia: aquélla, basada en el artificio; ésta ampulosa y sangrienta, igualmente rebuscada; por otro, una elaboración dramática de la vida, más cercana a la realidad ordinaria. En ambas orientaciones se dan grados diferentes; pero es fácil adivinar que Kyd y Marlowe, Beaumont y Fletcher, siguen la primera tendencia y que la tragedia anónima *Arden Of Feversham,* y la mayoría de los dramas de Ben Jonson y Dekker, son de carácter realista.

T. Heywood. En esta dirección, y como principal introductor y representante del drama ciudadano y de problemática familiar, está Thomas Heywood (c. 1575-1641) [17]. Fue un dramaturgo fecundo, que en el prólogo a

---

[15] Jean Jacquot, *George Chapman, Sa vie, sa poesie, son théâtre, sa pensée,* Paris, 1951. M. Maclure, *George Chapman,* Toronto, 1966. George Chapman, *Works* (3 vols.), ed. by R. H. Shepherd, London, 1874-5. Idem, *Hero and Leander,* continuación de la traducción de Marlowe, en *Elizabethan Narrative Verse,* ed. by Nigel Alexander, London, 1967.

[16] Ver el drama inglés desde Ben Jonson hasta 1942, en el vol. VI, de *The Cambridge History of English Literature,* ed. by A. W. Ward and A. R. Waller, Cambridge, 1950. Frederick S. Boas, *Stuart Drama,* Oxford University Press, 1964. *Early Seventeenth Century Drama,* ed. by Robert G. Lawrence, London, 1963. *Six Caroline Plays,* ed. by A. S. Knowland, Oxford University Press, 1962.

[17] F. S. Boas, *Thomas Heywood,* London, 1950. Ver T. Heywood en L. C. Knights, *Drama and Society in the Age of Jonson,* London, 1937. Ver T. Heywood en R. Wiemann, *Le déclin de la scène indivisible élisabéthaine: Beaumont, Fletcher et Heywood,* en *Dramaturgie et société,* ed. J. Jacquot, Paris, 1968. Thomas Heywood, *Dramatic Works* (6 vols.), ed. by R. H. Shepherd, London, 1874. Idem, *Five Plays,* ed. by A. Wilson Verity, London, 1888. *Early Seventeenth Century Drama* (ed. by Robert G. Lawrence, London, 1963) contiene *A Women Killed with Kindness.*

The English Traveller asegura haber escrito, solo o en colaboración, 220 obras teatrales, entre las que se cuentan *The Four Prentices of London (Los cuatro aprendices de Londres,* 1600), *The Fair Maid of the West (La hermosa doncella del Oeste,* publicada en 1631), ambas de tema ciudadano. Su obra más importante, *A Woman Killed with Kindness (Una mujer matada a fuerza de benevolencia,* 1603), es un intenso drama familiar, en el que un joven, a quien un amigo ha amparado, seduce a la mujer de su protector. El problema se resuelve, inesperadamente, por el lado de la benevolencia, mas no exactamente con el perdón, sino mediante un recurso piadoso, que conduce a la pecadora a la reclusión, y de allí a la tumba a causa del remordimiento. Una escena enternecedora de este drama es la del laúd, que la protagonista, al ser llevada a su confinamiento, deja olvidado en casa del marido, y éste se lo envía con uno de sus criados. Ella, comprendiendo el simbolismo de la situación, manda destruir el instrumento, que compendiaba tantos momentos de felicidad conyugal. Es una obra emotiva, que tiene fuerza y rapidez. De estructura y estilo sencillos, tanto en el verso como en la prosa, comparada con las obras del Shakespeare trágico, no hay en ella sangre ni ambiente de dolor físico. Sólo el sentimiento de la felicidad perdida domina la escena, junto con la dolorosa opresión producida por un momento de debilidad de una mujer fundamentalmente buena. *The English Traveller (El viajero inglés,* 1627) presenta un tema semejante. Un joven viajero, de regreso a su casa, se enamora de la mujer de un amigo entrado en años; pero consigue dominarse, para no comprometer a la dama ni deshonrar al marido. Sin embargo, un galán que carece de estos escrúpulos consigue seducirla, con el agravante de que parte de la culpa revierte sobre el primero. La mujer muere arrepentida. Tanto en este drama como en el anterior se tiene la impresión de que a Heywood no le interesa razonar los motivos de la acción, y deja sin precisar convincentemente la causa psicológica de la atracción amorosa. Lo que sí le atrae es el dilema moral en que se encuentran sus personajes una vez consumada la mala acción, el sentimiento que suscita la contemplación de sus sufrimientos, y la exteriorización del arrepentimiento cuando el hecho ya es irremediable.

Beaumont y Fletcher. En el último período de la carrera dramática de Shakespeare aparecen dos autores de personalidad destacada, que trabajan algún tiempo en afortunada colaboración y producen un tipo de drama, elaborado e ingenioso, muy parecido al de sus contemporáneos «lopistas» españoles. Son Francis Beaumont (1584-1616) y John Fletcher (1579-1625) [18], cuya brillantez y fantasía atrajeron poderosamente la imaginación

[18] G. C. Macaulay, *Beaumont. A Critical Study,* London, 1883. William W. Appleton, *Beaumont and Fletcher. A Critical Study,* London, 1956. Clifford Leech, *The John Fletcher Plays,* London, 1956. Ver Beaumont and Fletcher en R. Wiemann, *Le déclin de la scène indivisible élisabéthaine: Beaumont, Fletcher et Heywood,* en *Dramaturgie et société,* ed. J. Jacquot, Paris, 1968. Beaumont and Fletcher, *Works* (10 vols.), ed. by Arnold Glover and A. R. Waller, Cambridge, 1905-12; New York, 1969. Francis Beaumont and John Fletcher, *Select Plays,* Introduction by G. P. Baker, London, 1953. Ana María Font, *Lo español en las obras de Beaumont y Fletcher* (Tesis doctoral), Madrid, Universidad Complutense, 1983.

del público del período estuardo, deseoso de acción, versificación ágil, y aventura, como alternancia a la apretada complicación psicológica y exigencia poética de Shakespeare, al enjuto realismo de Ben Jonson y al ambiente popular y cotidiano de los temas ciudadanos y de clase media de Dekker y Heywood. Beaumont y Fletcher —que, como Middleton, se inspiran en las novelas de Cervantes para algunas de sus obras de teatro— producen un modelo de drama ágil, emocionante y entretenido, que no conmueve a fondo las creencias ni somete a prueba el entendimiento. Con el nombre de Beaumont y Fletcher circulan 50 obras dramáticas, *Fifty Comedies and Tragedies* (1679), que constituyen un gran problema de autoría. De éstas, hay bastantes cuya paternidad está establecida; respecto a las demás, lo único que se deduce es que la participación de Beaumont fue reducida, ya que murió a los treinta y dos años; que Massinger colaboró en algunos de estos dramas, y que Fletcher es el autor principal del contenido del volumen. En cuanto a cualidades dramáticas, Beaumont tenía superior calidad poética y las obras en que él colaboró están mejor estructuradas y demuestran mayor dominio técnico. Pero Fletcher tenía más facilidad de improvisación y mayor instinto para captar el gusto dramático popular y utilizar ingeniosamente la vena cómica. Beaumont pertenecía más bien a la tradición isabelina; Fletcher en cambio, tendía al drama gracioso y ágil, estaba más dispuesto a adaptarse a las exigencias del público, y, en consecuencia, apuntaba ya al camino que iba a seguir el drama de la Restauración. Sin embargo, fue en las obras de colaboración donde la combinación de elementos aportados por uno y otro alcanzó mayor perfección. Señalaremos tres obras muy importantes de Beaumont y Fletcher, escritas en colaboración. *The Knight of the Burning Pestle (El caballero de la mano de almirez llameante,* 1611), es un drama heroico-burlesco, inspirado en *Don Quijote,* en el que un mozo de una tienda de comestibles, que lee *Palmerín de Inglaterra,* es armado tendero andante y embrazando su escudo, en el que lleva pintada una flamígera mano de almirez, hace no pocos disparates. Sus hazañas culminan en tierra de moros, en donde encuentra la muerte a causa de una flecha «de doble punta» que le atraviesa la cabeza. Esta obra, que por una parte parodia los dramas de exaltación artesana o burguesa, tiene también un argumento amoroso divertidísimo, en el que se satirizan las exageraciones románticas de la escena del período. En *The Maid's Tragedy* (*La tragedia de la doncella,* c. 1611) Beaumont y Fletcher toman una dirección trágica, en la que la dignidad y la lealtad de un caballero y el honor de una mujer entran en colisión. El rey de Rodas casa al noble Amintor con Evadne, su querida, confiando así poder encubrir y continuar sus secretos amores con ella. La noche de bodas, la joven rehúsa aceptar a su marido y le explica la situación. Pero el hermano de Evadne, que es amigo de Amintor y conoce el secreto, consigue impresionar de tal modo a su hermana en favor de su marido, que en la primera ocasión ella asesina al rey. Un hecho criminal de esta naturaleza no puede conducir a la concordia entre los esposos, y menos aún cuando Aspatia, la prometida de Amintor, quiere vengarse del desaire de que ha sido víctima, y vestida de hombre, provoca a su novio a un duelo y muere en sus

brazos. *King and No King (Rey y no rey,* c. 1612) es un drama en que se insinúa el tema del incesto, consciente y consentido, entre dos hermanos, Arbaces y Panthea, que no se habían visto desde hacía muchos años. Al fin se descubre que Arbaces, rey de Iberia —país del Asia Menor—, es hijo adoptivo de la madre de Panthea, y el matrimonio del rey con la princesa puede celebrarse sin ningún obstáculo moral ni legal.

John Fletcher, que hacia 1608 había escrito una atractiva comedia pastoril, *The Faithful Shepherdess (La pastora fiel),* siguiendo la línea del *Pastor fido* de Guarini, a la muerte de Beaumont continuó escribiendo chispeantes dramas, como *The Custom of the Country (La costumbre del país,* c. 1619), en colaboración con Massinger, inspirándose en *Persiles y Sigismunda* (1617) de Cervantes; *Bonduca* (1614), tragedia sobre la reina británica Boadicea; la divertida comedia *The Wild-Goose Chase (La caza del ganso silvestre,* 1621), y *The Fair Maid of the Inn (La bella moza de la venta),* otra comedia, atribuida también a Massinger y a Rowley, e inspirada con toda probabilidad, en la *Ilustre fregona* (1613) de Cervantes [19].

Webster. Pero las exigencias de una época son múltiples, y la isabelina y estuardiana fueron exigentes en gran escala, como se demuestra por la cantidad y variedad de su producción dramática. Por tanto, los éxitos de las agradables o emotivas producciones de Beaumont y Fletcher quedaron diluidas entre los de otros dramaturgos, que en diversos sentidos volvían a una mayor amplitud temática y a la profundización y exploración de los íntimos derroteros de la conciencia. John Webster (c. 1580-1625) [20] lleva nuevamente el drama al plano de la violencia y el desbordamiento de Marlowe y Shakespeare. Con las protagonistas de *The White Devil* (*El diablo blanco,* c. 1608) y *The Duchess of Malfi (La duquesa de Amalfi,* 1614) nos hallamos ante figuras de la desafiadora grandeza de Lady Macbeth, envueltas en un ambiente trágico, y dotadas de un poderoso individualismo. En el mundo moral de los personajes de Webster sólo dos fuerzas tienen cabida: la perversidad y el amor; un amor frenético, de impulsos subterráneos y terribles, que a veces no duda en recurrir a la maldad y el crimen. Webster tiene una visión despiadada de la vida, y su fuerza reside en la mayestática grandeza con que sus personajes realizan sus imperiosos deseos, y se atienen a las consecuencias.

El argumento de *The White Devil* se basa en acontecimientos ocurridos en Italia veinticinco años antes. El duque Brachiano, marido de Isabella, hermana del duque de Florencia, Francisco de Médicis, está cansado de ella y se ha enamorado de Vittoria, mujer de Camillo. Un hermano de Vittoria, Flamineo, ayuda a Brachiano a seducirla, y, mientras por un lado

[19] A. E. Sloman, «The Spanish Source of The Maid of the Inn», en *Hispanic Studies in honour of I. González Llubera,* Oxford, Dolphin, 1959.

[20] Clifford Leech, *Webster. A Critical Study,* London, 1951. Travis Bogard, *The Tragic Satire of Webster,* Berkeley, Cal., 1955. R. W. Dent, *Webster's Borrowing,* Berkeley, Cal., 1960. John Webster, *Works* (4 vols.), ed. by F. L. Lucas, London, 1927. Webster and Ford, *Selected Plays,* Intr. by G. B. Harrison, London, 1961. Contiene *The White Devil* y *The Duches of Malfi* de Webster.

se deshacen de Camillo, Brachiano dispone que se envenene a Isabella. Al descubrir este doble crimen se juzga a Vittoria por adulterio y asesinato. A pesar de su presencia de ánimo y aspecto inocente y resuelto, los jueces deciden confinar a Vittoria; pero Brachiano consigue llevársela consigo y casarse con ella. La escena del juicio está realizada con la mayor habilidad. En ella Vittoria se erige en el eje del drama, y se pone a la altura de las circunstancias disponiéndose con impetuoso gesto y retadora decisión, a recibir el castigo por los crímenes que se le imputan. Con indómito valor se enfrenta con su acusador, el cardenal Monticelso —el futuro Papa Paulo IV—, tío de Camillo. Hay que advertir que los motivos de la acción proceden en gran parte de Vittoria; pues al comienzo de la obra fue ella quien comunicó a Brachiano un «sueño» que había tenido, en el que, de una manera simbólica se sugería que Brachiano debía matar a su mujer Isabella y deshacerse de Camillo. En este punto, casados ya Brachiano y Vittoria, Webster reagrupa a sus personajes y reconstruye la acción en sentido inverso. Ahora será Brachiano, celoso de su mujer, quien la abrume con sus insultos. Vittoria contesta con el valor y la desafiadora actitud que la caracterizan, aunque con cierto matiz de tristeza. El ambiente se está condensando y los hilos de la venganza van apareciendo cada vez más visibles. Flamineo mata en una discusión a su hermano Marcello, el personaje más noble y honrado del drama. El duque de Florencia venga a su hermana Isabella envenenando a Brachiano, y dos de sus hombres matan a Vittoria y Flamineo. Vittoria, la protagonista de *The White Devil,* es una mujer adúltera y criminal, pero de una arrogante nobleza; y en el mundo del Renacimiento que nos retrata Webster, en el que existe tanta corrupción, la inflexible actitud de Vittoria resulta dramáticamente digna.

The Duchess of Malfi procede de una narración de Bandello, a través de las *Histoires Tragiques* de Belleforest y del *Palace of Pleasure* de Painter, y muestra también cierto influjo de la *Arcadia* de Sidney. En este drama, la duquesa, mujer de mucho espíritu y talento, joven y viuda, está enamorada de Antonio, el mayordomo de su palacio. Antonio es un gentilhombre italiano de grandes cualidades, que acaba de regresar de Francia y se merece más de lo que en este momento le proporciona la vida o la suerte. Este amor se lo revela la duquesa en una escena del mayor encanto y original efectividad, cuando Antonio iba a servirle de secretario. El cardenal y el duque de Calabria, Ferdinand, hermanos de la duquesa, le advierten que no contraiga nuevas nupcias, pero ella se casa secretamente con Antonio. Los hermanos, con el fin de tener información, habían empleado en el palacio de la duquesa a Bosola, un galeote liberado. Bosola comunica la verdad de la situación a los hermanos, y la pareja huye de las amenazas del cardenal y del duque de Calabria. En la persecución, Antonio y la duquesa se extravían y quedan separados. Ella cae en manos de Ferdinand y Bosola, que la someten a una espantosa tortura mental, apelando a estrafalarias consideraciones de sangre real de Aragón y Castilla, y la estrangulan junto con dos de sus hijos. La ley de compensación no se hace esperar, y Ferdinand se vuelve loco. Bosola, arrepentido, asesina al cardenal, después de haber matado por equivocación a Antonio, cre-

yendo que era el prelado. La protagonista de *The Duchess of Malfi*, aunque mueve a compasión, es un carácter decidido y valeroso, lleno de recursos para enfrentarse con el peligro y la muerte. Los personajes de Webster, muchos de ellos malvados, se caracterizan por una gran eficacia poética. En este drama, por ejemplo, encontramos las expresivas palabras que el perverso duque de Calabria pronuncia —con indicios de compunción— al ver el cadáver de su hermana la duquesa:

Cover her face. Mine eyes dazzle. She died young.

(Cubre su faz. Los ojos se me ofuscan. Ha muerto joven.)
(Acto IV, escena 2)

O el atrevido símil que el criminal Bosola acuña con tanta eficacia ante el vengativo hermano, su funesto señor:

Your brother and yourself are worthy men:
You have a pair of hearts are hollow graves,
Rotten, rotting others.

(Vos y vuestro hermano sois hombres de valía:
Tenéis dos corazones vacíos como tumbas,
Podridos, y que pudren a los otros.)
(Acto IV, escena 2)

La producción personal de Webster es escasa; pero los dos dramas citados, más *The Devil's Law-Case (El pleito del diablo*, publicado en 1623), le proporcionan un puesto seguro en la dramática inglesa. Colaboró con Rowley, con Dekker y con Heywood; pero, las obras en que tuvo parte en ningún caso pueden compararse con sus tres dramas originales. *The White Devil* es un drama de adulterio y asesinato; *The Duchess of Malfi*, una tragedia de amor romántico, destrozado por la incomprensión y la crueldad familiar; *The Devil's Law-Case* presenta un caso violento y desconcertante, en el que la madre consigue conquistar al novio de su hija. Los personajes más sobresalientes de estos dramas son las protagonistas femeninas, mujeres de personalidad extraordinaria, y de una audacia y una fuerza que llegan a lo sublime.

Middleton y Rowley. Dos importantes dramaturgos, que a veces trabajan en colaboración y utilizan algunos motivos españoles, son Thomas Middleton (c. 1570-1627)[21] y William Rowley (c. 1585-1626)[22]. Middleton em-

---

[21] Richard H. Barker, *Thomas Middleton*, New York, 1958. Samuel Schoenbaum, *Middleton's Tragedies. A Critical Study*, New York, 1958. Thomas Middleton, *Works*, (2 vols.), ed. by A. C. Swinburne and Havelock Ellis, London, 1887-90. La colección «The New Mermaids» (London, Ernest Benn Limited) tiene, en volúmenes separados, varios dramas, de T. Middleton: *A Trick to Catch the Old One*, ed. by G. J. Watson, 1968; *A Chaste Maid in Cheapside*, ed. by Alan Brissenden, 1968; *The Changeling* (en colaboración con William Rowley), ed. by Patricia Thomson, 1964; *A Game of Chess*, ed. by J. W. Harper, 1966.

[22] Ver Arthur Symons, «Middleton and Rowley», en el volumen VI de *The Cambridge History of English Literature*, ed. by A. W. Ward and A. R. Waller, Cambridge, 1950. F. S. Boas,

pieza su carrera teatral cultivando la comedia humorística desprovista de intención moral; pero, probablemente influido por Rowley, cambia después su orientación, y sustituye la actitud festiva por un propósito satírico e incluso trágico. He aquí algunas de sus obras principales. *A Trick to Catch the Old One (Ardid para atrapar al viejo,* c. 1606) es una comedia de humor, en la que se delata la disipación de la juventud, y se ridiculiza la avaricia de los mayores. En *A Chaste Maid in Cheapside (La casta doncella de Cheapside,* c. 1613) se dramatiza el doloroso problema de la joven a quien los padres obligan a casarse con un libertino. *The Changeling (El niño cambiado,* 1621 [23], escrita en colaboración con Rowley), es obra de ambiente trágico, en que una dama, obligada a casarse con un hombre a quien no quiere, llega a consentir en el asesinato de éste sin darse cuenta de que ello la conducirá a la deshonra o a la muerte. Vermandero, gobernador de Alicante (España) presiona a su hija Beatrice para que se comprometa a casarse con Alonzo. De momento, no le parece mal a la joven. Pero, en un templo, Beatrice se enamora de Alsemero, y pronto se relacionan para comunicarse sus deseos. Después, con el fin de evitar la imposición del padre, Beatrice se sirve de De Flores, el personaje funesto del drama, para que la ayude a deshacerse de su compromiso. De Flores está enamorado de Beatrice; pero es hombre poco favorecido, aunque de mucho carácter. Llegada la ocasión, hace consentir a la joven en el asesinato de Alonzo. Ella se aviene, creyendo que con dinero lo arreglará todo. Ante el asombro y el horror de Beatrice, De Flores quiere cobrar el precio de su crimen: consiste en la entrega amorosa de la joven cuando, realizado el asesinato de Alonzo, está a punto de casarse con Alsemero, que ignora el consentimiento de su amada en el homicidio. Beatrice tiene que ceder a los requerimientos de De Flores. Alsemero se entera del delito de Beatrice, y ella y De Flores son conducidos ante el gobernador, Vermandero. De Flores mata a Beatrice y luego se suicida. *The Changeling* es una obra muy vigorosa, y el auditorio percibe que los personajes están llenos de vida. A pesar de su maldad, los protagonistas tienen una fuerza poética extraordinaria. De Flores es coherente hasta el final, y Beatrice está dotada de una romántica devoción que la sitúa por encima de los valores morales, lo cual no quiere decir que objetivamente esté exenta de culpa. El verso es enérgico, y la estructura de la tragedia es tan precisa, que se la considera entre las mejores de su tiempo. En *The Spanish Gipsy (La gitana española,* 1623, también en colaboración con Rowley) se ofrece como argumento central la escenificación de *La Gitanilla* de Cervantes. *A Game of Chess (Una partida de ajedrez,* 1624) es una comedia de intenciones políticas, basada alegóricamente en la rivalidad de Inglaterra y España, y en el proyecto de matrimonio, concebido por el embajador español, conde de Gondomar (1623), entre el príncipe Carlos Estuardo y la infanta española María de Austria. El éxito

---

«T. Middleton and W. Rowley», cap. VI de *Stuart Drama,* London, 1964. William Rowley, *The Spanish Gipsy* and *All Is Lost by Love,* ed. by E. C. Morris, Boston, 1908.

[23] El drama se titula *The Changeling* porque, en el argumento secundario, uno de los personajes se disfraza de niño cambiado por las hadas con el fin de poder acercarse a la mujer del médico de un sanatorio psiquiátrico en el que hay varios locos llenos de obsesiones sexuales.

de esta comedia responde al sentimiento antiespañol de la Inglaterra de entonces, y a la satisfacción con que el pueblo inglés vio regresar a su príncipe de Madrid, una vez fracasadas las negociaciones.

El mejor drama que Rowley escribió solo es *All's Lost by Lust (Todo se perdió por la lujuria,* publicado en 1633). En él se escenifica, con grandeza poética y penetración en el corazón humano, la leyenda del rey Rodrigo y la Cava, y la venganza que toma don Julián colaborando en la invasión de los musulmanes en España. Mientras don Julián, padre de Jacinta, luchaba contra los moros en Marruecos, el rey Rodrigo abusa de la joven. Al conocer el hecho, don Julián planea con el enemigo una acción común contra don Rodrigo, y ésta se realiza con fortuna. Pero, al pedirle el rey moro la mano de su hija, ella lo desdeña, y el padre la defiende. El moro se la arrebata; entonces Julián decide matar a Jacinta, y él perece a manos del rey musulmán. Este es un tema que tendrá gran acogida en la Inglaterra del período romántico [24].

Tourneur. En la línea trágica de Webster hay que mencionar a un dramaturgo contemporáneo suyo, Cyril Tourneur (c. 1575-1626) [25], que, sin alcanzar su categoría, escribe dos renombradas tragedias: *The Revenger's Tragedy* (1608) y *The Atheist's Tragedy* (1611, aunque escrita, quizás con anterioridad a la primera). Ambas obras son tempestuosos dramas de maldad y de venganza. La primera contiene indiscutibles valores poéticos y teatrales. En ella se escenifican, con pasajes de gran belleza poética y trágico sentimiento, la venganza que Vindice lleva a cabo por el asesinato de su prometida, realizado por un duque italiano, y por el intento del hijo del duque de seducir a Castiza, hermana de Vindice [26]. *The Atheist's Tragedy* es un drama todavía más lúgubre que el anterior, si bien en él, después de múltiples catástrofes, se consigue un final feliz para la enamorada pareja de protagonistas.

Massinger. Después de la concepción dramática de Shakespeare, que es una exploración del alma humana en todas las direcciones; después de la graciosa superficialidad, que a veces roza lo inmoral, de Fletcher, y de la oleada pasional antiética de Webster y Tourneur, aparece Philip Massinger (1583-1639) [27], un dramaturgo que probablemente tenía un concepto religioso de la vida, y ciertamente una acusada visión ética de la misma. De su obra se desprende el convencimiento de que la naturaleza humana

---

[24] Esteban Pujals, «La leyenda del rey Rodrigo en el Romanticismo inglés», *Revista de la Universidad de Madrid,* vol. XIX, núm. 73, 1970.

[25] Cyril Tourneur, *Complete Works,* ed. by Allardyce Nicoll, London, 1930. Idem, *The Revenger's Tragedy,* ed. by Brian Gibbons, London, 1967.

[26] Actualmente *The Revenger's Tragedy* se suele atribuir a T. Middleton. Ver *The Concise Cambridge Bibliography of English Literature,* ed. by George Watson, Cambridge, 1965, pág. 97.

[27] A. H. Cruickshank, *Philip Massinger,* Oxford, 1920. T. A. Dunn, *Massinger. The Man and the Playwright,* Edinburgh, 1957. Philip Massinger, *Ten Plays* (2 vols.) ed. by Arthur Symons, London, 1887-9. Idem, *Four Plays,* ed. by L. A. Sherman, New York, 1912. La colección «The New Mermaids» (London, Ernest Benn Limited) tiene, en volúmenes separados, *The City Madam,* y *A New Way to Pay Old Debts,* de P. Massinger.

está viciada: la misión del dramaturgo, por tanto, consiste en mostrar sus mezquindades a la pujante sociedad mercantil de su época, tan obsesivamente aferrada a los goces materiales como alejada de los bienes del espíritu y de la bondad del corazón. En la línea trágica, y a mitad del camino que va desde Shakespeare a Webster, tenemos que colocar sus tragedias: *The Duke of Milan* (publicada en 1623), en la que Ludovico Sforza, que adora a su esposa Marcelia, la mata en un irrefrenable ataque de celos, al sospechar que le es infiel; y *The Fatal Dowry* (*La dote fatal,* publicada en 1632), en la que un padre, con exacerbado sentido del honor, acusa a su hija de faltar a la fidelidad prematrimonial, y, comprobado el hecho, da su consentimiento al futuro esposo para que la mate. Las simpatías religiosas de Massinger, que ya se habían revelado en *The Virgin Martyr* (c. 1622), obra de tema cristiano primitivo del tiempo de persecución de Diocleciano, encuentran viva expresión en *The Renegado* (hacia 1624), drama declaradamente católico, en el que se presenta a un jesuíta, el padre Francisco, como protagonista y prototipo del sacerdote santo que, con noble simpatía, consuela, dirige y ampara a todos los personajes sanos de este círculo tragicómico. Entre sus comedias más conocidas está *A New Way to Pay Old Debts (Nueva manera de pagar antiguas deudas,* c. 1626), obra de tipo jonsoniano, que ridiculiza hasta la exageración al personaje central, un hombre obsesionado por la riqueza y cuyo único anhelo es colocar bien a su hija, que se sirve de las ambiciones del padre para casarse a su propio gusto. Sigue esta misma corriente en *The City Madam (La dama de la ciudad,* 1632), comedia en que los humos de la mujer e hijas de un rico mercader se les suben a la cabeza de un modo tan exagerado e insolente, que el padre y los novios de las niñas tienen que revisar sus procedimientos en el trato con ellas. Comedias de este estilo son las que sugieren el ambiente de fines del siglo XVII, y muestran ya en ciernes algunas cualidades de la dramática moderna. Massinger simpatizaba políticamente con el partido popular, y, en religión, estaba con el catolicismo.

Ford. La vena turbulenta y despectiva de Webster se acentúa en el exaltado y efectista John Ford (1586-1640)[28], el último gran dramaturgo de esta fecunda época. Una de sus principales obras, *Love's Sacrifice (Sacrificio de amor,* c. 1630), es una tragedia romántica de gran calidad, cuyo asunto central lo constituye una pasión ilícita que consigue mantenerse encauzada, aunque no por eso se evita el fatal desenlace. *The Broken Heart (Corazón desgarrado,* c. 1633) también es un drama de violencia, de pasión y de venganza, cuya protagonista, la princesa Calantha, tiene presencia de ánimo para oír sin inmutarse, durante una fiesta, la noticia de la muerte de su cuñada y de su padre, y del asesinato de su futuro marido; sigue bailando imperturbablemente ante los invitados; pero, terminada la fiesta sentencia al culpable, y muere con el corazón desgarrado. La obra más

[28] M. Joan Sargeant, *John Ford,* Oxford, 1935. Clifford Leech, *Ford and the Drama of His Time,* London, 1957. John Ford, *John Ford* (Five Plays), ed. and introduced by Havelock Ellis, London, 1888; New York, 1967. *Webster and Ford,* Selected Plays, intr. by G. B. Harrison, London, 1961. Contiene dos dramas de Ford: *The Broken Heart* y *'Tis Pity She's a Whore.*

famosa de Ford es, indiscutiblemente, *'Tis Pity She's a Whore (Lástima que sea una ramera,* c. 1624), tragedia de incesto entre dos hermanos; la espectacular carrera de horrores culmina en la escena trágicamente amorosa en que Giovanni, después de matar a Annabella, su hermana y amante, irrumpe en medio del banquete con el corazón de la amada en la punta de una daga. Es impresionante, dramática y verosímil, la escena en que el celoso y enloquecido amante quiere sellar su amor y la muerte de su hermana con un beso. Al presentarle el puñal, la enajenada y rendida Anabella le pregunta:

What means this?

(¿Qué significa eso?)

Giovanni le contesta con palabras tan arrebatadas como inconcebibles:

To save your fame and kill thee with a kiss[29].

(Salvar tu honor y matarte con un beso.)

El drama empieza ya con una tremenda escena entre Giovanni, un caballero de Parma, y el Padre Bonaventura, su confesor o director espiritual. Giovanni explica en una elocuente conversación, llena de ingenio y desenvoltura, la profunda e inevitable pasión que siente por su hermana Annabella. En la primera escena, y cuando no se han recitado ni cuarenta versos, el público conoce ya el problema que constituye el drama. Lo peor de esta situación es que Annabella corresponde a su hermano con el mismo apasionamiento que si el vínculo fraternal no existiera. Pronto sucede lo inevitable, y Annabella va a tener un hijo. Aprovechando la desazón que la noticia produce en los amantes, el Padre Bonaventura presiona en un sentido éticosocial y consigue casar a Annabella con el noble Soranzo, uno de sus pretendientes. Éste no tarda en descubrir la situación de su mujer, y no se aviene a representar el papel de marido burlado. Quiere obligar a Annabella a confesarle quién fue su amante; pero ella se resiste, incluso ante la amenaza de muerte. En este punto interviene el criado Vasques, un español decidido, que, más sereno y desinteresado en el asunto, y atento sólo a la conveniencia de Soranzo, le aconseja que finja perdonarla, y entonces habrá tiempo y ocasión para que el mismo Vasques averigüe la verdad. Así se hace, y, descubiertos Giovanni y Annabella, el marido prepara la venganza. Soranzo invita a Florio, padre de Annabella, a Giovanni, a muchos gentileshombres de Parma, amigos, y hasta al Nuncio del Papa, a un gran banquete para celebrar su cumpleaños. Nadie se extraña; era una fiesta anual que Soranzo celebraba siempre con gran esplendor. Su intención es hacer caer a los culpables en la trampa —el aposento de Annabella—, asesinar a Giovanni en brazos de su hermana, y enviarlo al infierno «en el mismo acto de su condenación». Aunque advertido del peligro por el Padre Bonaventura, Giovanni acude al banquete ansiando estar con Annabella. Al llegar a la casa, es bien recibido por Soranzo, y, al preguntar

[29] Acto IV, escena 5.

por su hermana, el marido le induce, como invitándole, a que la busque en su dormitorio. Allí se produce entre los amantes una escena intensamente poética y dramática, y en un arranque final de emoción y de celos, Giovanni mata a Annabella. Cuando el fiel criado Vasques le recuerda a Soranzo que debe de ser éste el momento de la venganza, y el marido se dispone a atrapar a los amantes en su alcoba, Giovanni entra en el salón con la desafiante y enajenada actitud de quien se ha adelantado. Llenos de asombro, el marido y el padre preguntan qué ha ocurrido, y Giovanni les explica lo que sabemos, con palabras altivas y apasionadas, de subido valor poético. Luchan Soranzo y Giovanni, y cae el primero. A Giovanni lo mata Vasques, y Giovanni se lo agradece caballerosamente. Las simpatías de Ford están declaradamente en favor de los arriesgados y desafiantes, no de los arrepentidos. *'Tis Pity She's a Whore* sigue externamente la tradición italiana del teatro isabelino y jacobino; pero los nombres, el lugar y el entorno —el Padre, el cardenal, las confesiones, los bandidos— no significan gran cosa, aparte la ambientación dramática. Lo importante es el desarrollo del tema principal: el amor incestuoso, tratado por Ford con la temeridad y la libertad intelectuales de esta gran época. Ford es buen poeta, y son tales sus cualidades en este aspecto, que el ambiente extraordinario que envuelve a los personajes y las escenas principales del drama vela la inmoralidad del tema a los ojos del espectador, situando a éste, afectiva y románticamente, más allá del bien y del mal y haciéndole perder la noción de la realidad y de la relación sanguínea entre los amantes. Se trata de una obra turbadora, que tiene un sentido de exploración. Hay que reconocer que la exploración de la conciencia hasta sus últimos límites es una constante dramática del período isabelino.

Shirley. Después de Ford, y cerrando el ciclo de los grandes dramaturgos isabelinos y estuardianos, aparece James Shirley (1596-1666)[30], el único de ellos que, siendo testigo de la clausura de los teatros, sobrevive hasta su reapertura. Ministro anglicano, converso al catolicismo, fue protegido por la reina Enriqueta María, y elegido en 1634 para que compusiera una «masque», *The Triumph Of Peace (Triunfo de la paz),* que debía ser representada en la Corte. Shirley escribió más de treinta obras de teatro, entre las que se encuentran valiosas comedias de costumbres y dramas románticos. En este género supera a Ford, y sus comedias sobre la vida y costumbres londinenses, en boga en la sociedad de su tiempo, son las más notables. *Hyde Park* (1632) conmemora el acontecimiento de apertura al público del famoso parque londinense que lleva este nombre. Es una comedia de costumbres de argumento endeble, pero agradable, en la que se combinan las intrigas amorosas con las escenas en el parque, las carreras de caballos y otras amenidades. *The Ball (La pelota,* 1632, en colaboración con Chap-

30 Arthur H. Nason, *Shirley: A Biographical and Critical Study,* New York, 1915. James Shirley, *Dramatic Works and Poems* (6 vols.), ed. by William Gifford and Alexander Dyce, London, 1833. Idem, *Dramatic Works* (Six plays), London, 1888. *Six Caroline Plays* (ed. by A. S. Knowland, Oxford University Press, 1962) contiene dos dramas de J. Shirley: *The Wedding* y *The Lady of Pleasure.*

man) es un entretenimiento cómico-mitológico centrado en las complicaciones del amor y en el juego de tenis. Más importancia tiene *The Wedding (La boda,* 1633), drama intenso en que el amigo del novio impide temporalmente el matrimonio que éste está a punto de contraer, contándole la falsa noticia de que su amada no es virgen; y sobre todo *The Lady of Pleasure (La dama de placer,* 1635), comedia en que se censura la desviación de las buenas costumbres por parte de la protagonista, una mujer casada que ha querido establecerse en la ciudad, y se escenifican los intentos de corrección mediante los celos que el marido pudiera suscitarle interesándose por otra mujer, Celestina. Pero el marido tiene la debilidad de enamorarse de Celestina en el preciso momento en que aparece otro rival más afortunado y libre. La comedia termina bien después de aprender los protagonistas una lección de prudencia y buena conducta. *The Arcadia* (1640) es una representación dramática de los episodios más relevantes de la novela de Sidney. Los principales dramas de Shirley, de corte trágico, son: *The Traitor* (1631), que sigue libremente la carrera, brillante y macabra, del ambicioso duque Lorenzo de Médicis, y *The Cardinal* (1641), una de las grandes tragedias inglesas, de caracteres y ambiente vagamente españoles, donde la intervención de un prelado en los asuntos sentimentales de dos amantes nobles produce una cadena de catástrofes. Con este drama de horror, Shirley pone punto final a la larga serie de grandes obras iniciada en los tiempos de la reina Isabel I.

En este gran período de sesenta años de teatro inglés, es indiscutible la importancia de la comedia y de las «masques», géneros en los que sobresalen Lyly, Shakespeare, Jonson, Dekker, Fletcher, Massinger y Shirley. Pero es sobre todo en la tragedia, y en los dramas de carácter trágico que aspiran a realizar una exploración de la conciencia del hombre, donde se alcanzan las cumbres más altas de la dramática de la época. La trayectoria que va desde Kyd hasta Ford, pasando por Marlowe y Shakespeare, Middleton y Webster, apoyada por los dramas trágicos de Heywood y de algunos de los dramaturgos mencionados, constituye un valioso intento de acercamiento y penetración, por el camino del arte escénico, en el misterio del mundo y de la vida y en la insondable complejidad del alma humana. Pero, en 1642, por medio de un decreto parlamentario, la actitud puritana, que desde hacía años pugnaba contra las representaciones dramáticas, puso fin a esta fecunda época del teatro inglés. Alrededor de veinte años transcurrieron sin que en los teatros se dieran representaciones públicas, y cuando vino la Restauración (1660) y se abrieron nuevamente, los gustos habían cambiado y la escena inglesa era muy distinta de lo que había sido en sus grandes momentos del período isabelino y estuardiano.

CAPÍTULO V

LITERATURA DE LA ÉPOCA DE MILTON

Este capítulo comprende la poesía y la prosa del período literario que va desde Carlos I (1625) hasta la Restauración (1660), y se incluyen en él las obras que Milton escribió posteriormente. Desde el punto de vista histórico, la unidad patriótica nacional había sufrido una quiebra con la muerte de la reina Isabel I, y se iniciaba un período de oposición entre los puntos de vista políticos de los reyes Estuardo y los del parlamento. A medida que avanzaba el siglo, estas posiciones políticas se presentaban cada vez más enconadas, hasta que alcanzaron su momento crítico con la ejecución de Carlos I, en 1649. La lucha era política y religiosa, y estaba sostenida por los caballeros y los puritanos; monárquicos constitucionales unos, que, como Pym y Hampden, consideraban que lo importante era el Estado y el aspecto legal de las prerrogativas reales, mientras que los otros, republicanos como Cromwell y Milton, estaban convencidos de que el problema tenía más profundidad y consecuencias, pues implicaba motivos religiosos, morales y sociales [1].

El puritanismo tuvo efectos tanto sociales como literarios, no porque sus partidarios fueran muchos, sino porque eran los más enérgicos y decididos, obstinados y aun fanáticos. En consecuencia, se adueñaron del parlamento, arrinconaron a los defensores de la transición, como Hyde y Falkland, y se pronunciaron contra las representaciones dramáticas, oponiéndose a ciertas manifestaciones artísticas y literarias por considerarlas moralmente sospechosas y de puro pasatiempo. La severidad puritana se enfrenta con la efervescencia isabelina, y, hasta cierto punto, ahoga la creatividad literaria: Milton, Marvell y Bunyan aparte, la mayoría de los escritores de esta época son monárquicos [2].

---

[1] G. M. Trevelyan, *Illustrated History of England*, London, 1956. Idem, *English Social History*, London, 1946. J. R. Green, *A Short History of the English People* (2 vols.), London, 1964. Maurice Ashley, *England in the Seventeenth Century*, vol. 6 de *The Pelican History of England* (9 vols.), ed. by J. E. Morpurgo, Penguin Books, 1954. T. K. Derry, C. H. C. Blount, T. L. Jarman, *Great Britain* (Its history from the earliest times to the present day), Oxford University Press, 1962.

[2] J. W. H. Atkins, *English Literary Criticism. The Renascence*, London, 1955.Ver los volúmenes VI y VII de *The Cambridge History of English Literature*, ed. by A. W. Ward and A.

1. POETAS DE MEDIADOS DEL SIGLO XVII

Hacia la mitad del período que estudiamos, la voz de la poesía quedó sofocada por la imperiosa actividad bélica; pero, antes de la catástrofe, los poetas caballeros se habían dedicado a cantar a sus amadas, reales o imaginarias, al parecer sin darse cuenta de la calamidad que se acercaba. Su actitud era parecida a la de no pocos poetas ingleses de principios del siglo XX, al avecinarse la primera Guerra Mundial. Salvo Milton, esta época no presenta ninguna gran figura de la poesía; sin embargo, es extraordinario el nutrido grupo de poetas secundarios que aparecen, y el excelente caudal de poesía lírica que se produce. Las causas de este original despertar lírico deben muy probablemente vincularse a las condiciones de la vida social y a la tradición rural, tan rica en contenidos culturales, de la Inglaterra del siglo XVII. Así se explica la aparición de poetas como Herrick, Herbert y Vaughan, que, viviendo en regiones apartadas de las posibilidades culturales de la ciudad, produjeron una poesía de fuerza y frescor tan auténticos, tan original y tan distinta de la que crearon sus contemporáneos europeos.

POETAS CABALLEROS

Herrick. La serie de poetas caballeros va encabezada por Robert Herrick (1591-1674)[3], el mejor discípulo de Ben Jonson como lírico, el más importante de los poetas monárquicos del período, y el que con más realismo consigue llevar a sus escritos el frescor vivo de la naturaleza. Herrick fue hijo de un orfebre y, con primor de orfebre labró su poesía lírica. Graduado en Cambridge, pasó unos años en Londres, frecuentando las tertulias poéticas de Ben Jonson. Pero, hacia 1627, recibe las órdenes sagradas, y el aparentemente mundano y clásico Herrick trueca la vida londinense por la sosegada austeridad de su ministerio en la comunidad rural de Dean Prior, Dartmoor, en Devon (1629). Su poema «Farewell unto Poetry» («Adiós

---

R. Waller, Cambridge, 1950-1. Douglas Bush, *English Literature in the Earlier Seventeenth Century, 1600-1660,* Oxford, 1966. Rosemond Tuve, *Elizabethan and Metaphysical Imagery,* University of Chicago Press, 1961. Ver los volúmenes 2 y 3 de Ernest A. Baker, *The History of the English Novel,* New York, 1957. *From Donne to Marvell,* vol. 3 de *A Guide to English Literature,* ed. by Boris Ford, Penguin Books, 1956. *Seventeenth Century Prose, 1620-1700,* ed. by Peter Ure, vol. 2 de *The Pelican Book of English Prose,* Penguin Books, 1956. *The Pelican Book of English Prose* (From the beginnings to 1800), ed. by Roger Sharrock, Penguin Books, 1970. John Hollander and Frank Kermode, *The Literature of the Renaissance England* (Anthology) Oxford University Press, 1973. F. S. Boas, *Stuart Drama,* Oxford University Press, 1964.

[3] F. W. Moorman, *Herrick. A. Biographical and Critical Study,* London, 1924. Robert Herrick, *Poetical Works,* ed. by F. W. Moorman, Oxford, 1957. Idem, *Poems,* selected and ed. by John Hayward, Penguin Books, 1961. *The Oxford Book of Seventeenth Century Verse* (Chosen by Herbert J. C. Grierson and Geoffrey Bullough, Oxford, 1946), contiene una selección de cuarenta y cuatro poemas de Herrick.

a la poesía») es consecuencia de esta decisión y cambio de vida. En 1647, el Parlamento Largo lo destituyó del beneficio por negarse a firmar la Solemn League and Covenant [4]; fue repuesto con la Restauración. Herrick vivió y murió soltero, por mucho que sus Julias, Perillas y Corinnas induzcan a pensar lo contrario. Sus poemas fueron conocidos en manuscrito antes de su publicación, hecho frecuente en la época. La primera colección de sus obras apareció en 1648; contenía *Hesperides* (1648) y *Noble Numbers (Versos nobles,* 1947). Estos poemas no tuvieron en su tiempo la fama merecida, y sólo a fines del siglo XVIII —Johnson no lo incluye en sus *Lives* [5]—, con el despertar del sentimiento de la naturaleza, se le empezó a considerar como uno de los grandes líricos ingleses.

La producción de Herrick no es voluminosa, ni variada. Dos son sus temas dominantes: la poesía de la naturaleza en *Hesperides,* y la religiosa, en *Noble Numbers.* Esta última sección no es superior a la primera, aunque se encuentran en ella poemas tan logrados y sentidos como «Upon Time» («Sobre el tiempo»), «A Thanksgiving to God, for his House» («Acción de gracias a Dios, por su casa»), y «To Christ on the Cross» («A Cristo en la cruz»), cuyos versos ofrecen en la página la imagen de una cruz. Con toda seguridad es en la captación del ambiente rural inglés —a veces mediante los motivos anacreónticos u horacianos de *Hesperides*—, donde Herrick es más original y perfecto. En «Corinna's Going a Maying» («C. en el primero de Mayo»), el poeta invita a la joven a levantarse con la aurora para disfrutar del primer día del mes de mayo; pone ante sus ojos la belleza primaveral y mañanera con su luz brillante y sus arreboles, y a continuación le aconseja que se aproveche del mayo de su vida, ya que la juventud pasa más pronto de lo que cualquier Corinna puede sospechar. «To Daffodils» («A los dafodelos») ofrece un trasfondo ideológico parecido, pues contiene la comparación de la rapidez con que se marchitan los dafodelos y el paso veloz con que transcurre nuestra vida. «To the Western Wind» («Al viento de poniente»), «To Violets» y «Cherry-ripe» («Maduros como cerezas») [6] son poemitas sencillos y espontáneos, de insuperable perfección. En «Gather ye rosebuds while ye may» («Recoge capullos de rosa mientras puedas»), insiste en el tema del aprovechamiento de la primera época de la vida, advirtiendo que la juventud sólo pasa una vez. Más original y exaltado es «The Mad Maid's Song» («Canción de la muchacha loca»), el poema de la amada que perdió la razón por la muerte de su novio, y en su poético desvarío quisiera recobrar al amado:

Good morrow to the day so fair;
Good morning sir to you;

[4] Documento en defensa del protestantismo. Fue redactado por los escoceses en 1638 contra las interferencias de Carlos I en materia religiosa, aceptado por el parlamento inglés en 1643, y declarado ilegal en 1661, después de la Restauración.

[5] Los cuatro volúmenes de *The Lives of the (English) Poets* de Samuel Johnson se publicaron en 1779-81.

[6] El poema «Cherry-ripe» de Herrick invita a la comparación con el de Thomas Campion, «There is a garden in her face», por su frescor y lozanía, y por el grito popular «cherry-ripe», de las vendedoras de cerezas, conocida metáfora de los labios de las jóvenes.

Good morrow to mine own torn hair
Bedabled with the dew.

Good morning to this primrose too;
Good morrow to each maid
That will with flowers the tomb bestrew,
Wherein my love is laid.

(Buenos días al hermoso día,
Buenos días a usted, señor,
Buenos días a mi pelo suelto,
Salpicado de rocío.

Buenos días a esta hermosa flor,
Buenos días a cada jovencita
Que siembre de primaveras la tumba
Donde duerme mi amor.)

La poesía de Herrick es sana y alegre, y su lenguaje, fresco y natural como el rocío de la mañana. La visión e interpretación de la naturaleza, aunque es en Herrick más expresiva y palpitante, coincide con la amorosa devoción que también le profesaba Izaak Walton, el prosista contemporáneo de Herrick.

Carew. Entre el grupo de poetas caballeros que no alcanzan la estatura de Herrick, el más importante es Thomas Carew (1595-1639?)[7]. Hijo de un abogado, se graduó en Oxford, viajó por Europa como secretario de algunas embajadas, y fue amigo de Edward Hyde, Suckling, Davenant y Ben Jonson. Debió de conocer a Herrick, con quien se le puede relacionar por ciertas cualidades; pero el conocimiento de la vida rural que tenía Herrick le proporcionó temas y sentimientos que Carew ni siquiera podía soñar. Sus grandes maestros fueron Ben Jonson y John Donne, cuyo influjo da a su verso estructura y calidad. En *Poems* (1640), dos tercios de sus composiciones son amorosas; la temática de la naturaleza se ha reducido, y se revela, en cambio, una reserva cortesana y una intención metafísica. Sus poemas de dos estrofas suelen tener un perfecto equilibrio estructural. De sus poemas de ocasión, la mayoría son necrológicos, y algunos muestran su doble vertiente Jonson-Donne. Los dos epitafios dedicados a la niña lady Mary Villiers son de una sencillez bellísima: preciosos y acabadísimos poemas funerarios, de los cuales, si el primero es afortunado, el segundo es más afortunado aún. La composición a la muerte de John Donne es una elegía de unos 100 versos, escrita en el estilo característico del célebre deán de San Pablo, que, además de una lamentación y un elogio, constituye uno de los ensayos críticos más significativos de la época. Expone las apor-

[7] E. I. Selig, *The Flourishing Wreath. A Study of Carew's Poetry*, New Haven, 1958. Thomas Carew, *Works*, ed. by T. Maitland, Edinburgh, 1824. Idem, *«Poems» and his masque «Coelum Britannicum»*, ed. by Rhodes Dunlap, Oxford, 1949. *The Oxford Book of Seventeenth English Verse* (Chosen by Herbert J. C. Grierson and Geoffrey Bullough, Oxford, 1946), contiene una selección de doce poemas de Carew.

taciones de Donne a la poesía contemporánea: originalidad, exuberancia imaginativa y expresión masculina de su verso. En este poema se llama a Donne «rey» y «universal monarca del ingenio»[8]. Carew puede llegar a ser muy directo, y aun osado, en sus poesías amorosas. De modo que, si en «A Beautiful Mistress» («Una bella dama»), le dice a la hermosa señora que su beldad eclipsa al sol del mediodía y por la noche alumbra la obscuridad, en «Ingrateful Beauty Threatened» («Amenaza a la belleza ingrata»), advierte duramente a Celia que, si fue él quien con sus versos la hizo famosa, le queda aún el mismo poder para deshacer su fama si ella persevera en su ingratitud. «The Rapture» («Arrobamiento») es un poema de cierta longitud —166 versos—, y en él Carew resulta más expresivo y personal que en otras composiciones. Audazmente sensual, «The Rapture» lleva una carga de pasión y visión imaginativa extraordinaria. Aquí el decoro queda desterrado, el convencionalismo deja paso a la imaginación, y el poeta cede al arrebato de los sentidos que encontramos en algunas elegías de Donne, aunque Carew resulta más carnal y descriptivo. De aquí que la cargada sensualidad del poema y su gráfico erotismo le detengan las puertas de las antologías escolares. En realidad, se trata de un ataque directo contra la moral ortodoxa en nombre de la pasión y de las exigencias de la naturaleza[9].

Suckling y Lovelace. John Suckling (1609-42)[10] y Richard Lovelace (1618-58)[11] son representantes típicos de lo que Pope entendía por aquel conjunto de gentilhombres que escribían con facilidad. Ambos fueron monárquicos y fieles defensores de Carlos I, pertenecieron al Parlamento Largo, y, por sus convicciones políticas, Suckling tuvo que huir a Francia y Lovelace fue encarcelado. Suckling es un ágil improvisador que, si a veces escribe en serio, sus poemas más conocidos son irónicos y burlescos. «The Constant Lover» («El amante fiel») es precisamente lo contrario de lo que dice el título; y en «Why so Pale and Wan?» («¿Por qué tan pálido y desmayado?») se advierte a un amante que, si con buen aspecto no ha podido impresionar a la amada, menos éxito tendrá con una actitud desvalida. Su obra *Fragmenta Aurea* la publicó póstumamente un amigo, en 1646. A Lovelace se le conoce por algunas canciones afortunadas, singularmente por el poema «To Althea», escrito en la prisión de Gatehouse, Westminster,

---

[8] Expresión utilizada por J. B. Leishman para título de su estudio analítico y comparativo de la poesía de John Donne, *The Monarch of Wit*, London, 1951.

[9] Ver «The Rapture» de Carew en John Hollander and Frank Kermode, *The Literature of Renaissance England* (Anthology), Oxford University Press, 1973. También en R. M. Adams, vol. I, *The Norton Anthology of English Literature*, New York, London, 1979.

[10] John Suckling, *Works*, ed. by A. Hamilton Thompson, London, 1910. Idem, *Poems*, en *Minor Poets of the Seventeenth Century*, ed. by R. G. Howarth, London, 1953. *The Oxford Book of Seventeenth Century Verse* (Chosen by Herbert J. C. Grierson and Geoffrey Bullough, Oxford, 1946), contiene siete poemas de Suckling.

[11] P. Lindsay, *For King and Parliament*, London, 1949. M. Weidhorn, *Richard Lovelace*, New York, 1970. Richard Lovelace, *Lucasta* (2 vols.), ed. by W. L. Phelps, Chicago, 1921. Idem, *Poems*, ed. by C. H. Wilkinson, Oxford, 1930. *The Oxford Book of Seventeenth Century Verse* (Chosen by Herbert J. C. Grierson and Geoffrey Bullough, Oxford, 1946), contiene ocho poemas de Lovelace.

en el que canta el amor y la lealtad a su dama y a su rey. Su última estrofa es famosa por su acertadísimo primer verso «Stone walls do not a prison make» («Paredes de piedra no hacen prisión»), y por constituir toda ella una síntesis de la libertad de espíritu. «On going to the wars» («Al partir para la guerra») es otro de sus bellísimos poemas cortos. Los poemas de Lovelace se publicaron con el título de *Lucasta* en 1649 y 1659 [12].

CULTIVADORES DEL PAREADO

Las formas métricas tienen su razón de ser, y una unidad estrófica muy importante en la poesía inglesa es el pareado, que, después de estar en desuso durante un largo período, cobró nuevo vigor en esta época por obra de Waller, Denham y Cowley. Dryden atribuía a Waller el mérito de haber proporcionado al verso inglés suavidad y medida con la introducción del dístico rimado, cuyas cualidades son la nitidez y la precisión epigramática. Pero hay que recordar que el pareado no procede exactamente de Waller, pues ya lo había utilizado magistralmente Chaucer, y se habían servido de él algunos isabelinos, entre ellos Drayton. Con el tiempo, sin embargo, había perdido la concisión que le era característica, y, si no es correcto decir que el pareado empieza con Waller, sí cabe reconocer que a él se debe la nueva forma de utilizarlo.

Waller. Edmund Waller (1606-87) [13] no podía ofrecer en sus *Poems* (1645 y 1668) mucho más que la suavidad y precisión apuntadas; pero estructuró con gran exactitud el elemento métrico, y lo sometió a un ritmo y a una rima cuyos resultados admiraron a su generación. «On a Girdle» («Acerca de un ceñidor») y «Old Age» («Ancianidad»), por ejemplo, son poemas breves muy acabados, que demuestran las cualidades formales del autor y su dominio del pareado.

Denham. Como Waller, John Denham (1615-69) [14] se adiestró en los clásicos, adaptando a Homero y Virgilio. En 1668 aparecieron sus *Poems and Translations*, que contienen la versión definitiva de «Cooper's Hill», su poema más conocido e interesante, escrito por vez primera en 1643. Constituye una descripción del bellísimo paisaje que se contempla desde esa colina, situada al sureste de Windsor, con el Támesis serpenteando por la suave llanura de un verdor apacible. El símil del río que se desliza claro

---

[12] *Lucasta,* en honor a su prometida Lucy Sacheverell.

[13] Ver «Edmund Waller» en Samuel Johnson, *Lives of the English Poets* (4 vols.), 1779-81; London (2 vols.), 1953-4. Edmund Waller, *Poems* (2 vols.), ed. by G. Thorn Drury, London, 1905. *The Oxford Book of Seventeenth Century Verse* (Chosen by Herbert J. C. Grierson and Geoffrey Bullough, Oxford, 1946), contiene ocho poemas de Waller.

[14] Ver «John Denham» en Samuel Johnson, *Lives of the English Poets.* John Denham, *Poetical Works,* ed. by Theodore H. Banks, New Haven, 1928. *The Oxford Book of Seventeenth Century Verse* contiene un fragmento de «Cooper's Hill» y otro del poema sobre la muerte de Cowley.

y tranquilo por sus remansos, profundo, pero no monótono, poderoso, pero sin desbordamientos, puede aplicarse al criterio estético del autor, y anuncia el ansia de claridad y la tersura a la que aspiró y llegó más adelante Dryden. Es muy notable su poema «On Mr. Abraham Cowley», escrito con motivo de la muerte de Cowley; son de gran interés sus reflexiones sobre este y otros grandes poetas ingleses a partir de Chaucer.

Cowley. Abraham Cowley (1618-67)[15], el poeta más significativo de este grupo, fue elogiado por Denham, en su poema necrológico, como poseedor de las cualidades de sus antecesores. Se sintió atraído por Donne; pero, más que de su inspiración, se adueñó de sus tecnicismos. Es evidente que la forma de Donne no le es idónea, y su poesía es tanto mejor cuanto menos aspira a ser profunda y metafísica. Sus *Poems* (1656) comprenden las colecciones *Miscellanies, The Mistress, Pindaric Odes, Anacreontics* y *Davideis. Verses Written on Several Occasions* y *Essays in Verse and Prose* aparecieron en 1663 y 1668 respectivamente. Cowley es un poeta ágil y sencillo, y donde se muestra más natural y competente es en los poemas ligeros reunidos bajo el título de *Anacreontics,* como «Drinking» («La bebida»), «The Epicure», «The Swallow» («La golondrina»), y en otros, serenos y meditativos, que corresponden a distintas colecciones, como «The Wish» («El deseo») y «Of Myself» («Sobre mí mismo»). Es interesantísimo el arrebato prerromántico que se revela en su poema a la muerte de William Hervey, y muy encomiable la elogiosa actitud que adopta en la composición necrológica dedicada al poeta católico Richard Crashaw. He aquí la primera estrofa de «On the Death of Mr. William Hervey» *(Miscellanies,* 1956):

It was a dismal, and a fearful night,
Scarce could the morn drive on th' unwilling light,
When Sleep, Death's image, left my troubled breast,
By something liker Death possest.
My eyes with tears did uncommanded flow,
And on my soul hung the dull weight
Of some intolerable fate.
What bell was that? Ah me! Too much I know.

(Era una noche lúgubre, espantosa;
La aurora apenas arrastrar podía su remolona luz,
Cuando el sueño, imagen de la muerte, abandonó mi atormentado pecho,
Poseído por algo más igual a la muerte.
Mis ojos desataron de lágrimas el flujo,
Y sobre mi alma pendió el peso inerte
De un hado intolerable.
¿Qué campana era ésa? Ay de mí. Demasiado lo sé.)

---

15 Ver «Abraham Cowley» en Samuel Johnson, *Lives of the English Poets.* Jean Loiseau, *Cowley, sa vie et son oeuvre,* Paris, 1931. Robert B. Hinman, *Cowley's World of Order,* Cambridge, Mass., 1960. David Trotter, *The Poetry of Abraham Cowley,* London, 1980. Abraham Cowley, *Poetry and Prose,* ed. by L. C. Martin, Oxford, 1949. *The Oxford Book of Seventeenth Century Verse,* idem, contiene catorce poemas —o fragmentos— de Cowley.

Marvell. Milton aparte, el poeta puritano de más relieve es Andrew Marvell (1621-78)[16]. Marvell se sintió atraído durante un breve período por el catolicismo, pero volvió al protestantismo por influencia de su padre, clérigo de tendencia calvinista. Marvell estudió en la Universidad de Cambridge, como Cowley y Crashaw, viajó por Europa, y fue preceptor de la hija de lord Fairfax en Nun Appleton House (Yorkshire). Allí escribió probablemente lo mejor de su poesía. En su juventud Marvell había sentido simpatías por la causa monárquica; pero después aceptó la política de Cromwell, fue nombrado tutor de un pupilo del caudillo republicano, en 1653, y durante los años 1657-59 estuvo en la Secretaría de cartas latinas que llevaba Milton, por recomendación de éste. Según Edward Phillips, sobrino y primer biógrafo de Milton, fue Marvell quien, al venir la Restauración, protegió eficazmente a Milton aunque se mantuvo en su dirección política puritana. Los poemas de Marvell se escribieron entre 1650-53, durante su tutoría de Mary Fairfax (*Miscellaneous Poems*, 1681). Sus sátiras, escritas después de la Restauración, también se publicaron póstumas (1689, etc.).

No es fácil definir a Marvell como poeta, ya que en él coinciden diversas tendencias. Después de Herrick, es el mejor de este conglomerado de poetas caballeros y puritanos que estamos estudiando. Su poesía es ágil y vigorosa, independiente y moderada, mezcla de la gracia negligente del caballero y la seriedad ética y religiosa del puritano. En ella se encuentra un sutil matiz de ingenio metafísico, así como un racionalismo, una claridad lacónica y un sentido estructural genuinamente clásicos. Marvell percibe la naturaleza en su aspecto particular y general, concreto y sobrenatural. Su notabilísima «Ode upon Cromwell's Return from Ireland» elogia con realismo las cualidades de Cromwell como legislador, organizador y militar a su regreso de la campaña de Irlanda; concibe la guerra civil como un choque de energías e ideologías en el que triunfan las más vitales; como algo fatal e injusto, pero quizá necesario; en todo caso, inevitable. La exaltación de Cromwell en esta oda no supone demérito para Carlos I, cuya silueta aparece con su característica gallardía. «To his Coy Mistress» («A su tímida amada») es un audaz poema de fondo clásico y toques metafísicos, en los que se dice a la amada que su rubor no sería de lamentar si la vida no tuviera fin; desgraciadamente el tiempo destruye bellezas, virginidades y recatos; vuelve ceniza los deseos, y es una imprudencia no aprovechar la juventud. «The Definition of Love» («Definición del amor») es el poema más intencionadamente metafísico de Marvell; está construido sobre una serie de opuestos que reducen el amor de una pareja a una imposibilidad absoluta. El influjo de John Donne sobre este poema se manifies-

[16] Pierre Legouis, *Marvell: poète, puritain, patriote*, Paris, 1928. M. C. Bradbrook and M. G. Lloyd Thomas, *Andrew Marvell*, Cambridge, 1961. J. B. Leishman, *The Art of Marvell's Poetry*, ed. by John Butt, London, 1968. Andrew Marvell, *Poems and Letters* (2 vols.), ed. by H. M. Margoliouth, Oxford, 1952. *The Poems of Andrew Marvell*, ed. by James Reeves and Martin Seymour-Smith, London, 1969. *The Oxford Book of Seventeenth Century Verse*, idem, contiene quince poemas —o fragmentos— de Marvell. La antología *The Literature of Renaissance England* (Oxford University Press, 1973), de John Hollander and Frank Kermode, contiene doce títulos de Marvell.

ta en el uso de términos abstractos, y tecnicismos geométricos y geográficos. «An Epitaph» refleja también el estilo de Donne en algunos trazos rasgados y directos; pero, en conjunto, es un poema clásico —jonsoniano— y reservado. Elogia a una mujer que ha muerto, mediante el procedimiento retórico de no intentarlo por imposible. El dístico final, personal y realista, es de gran eficacia estilística y poética. «Upon Appleton House, to my lord Fairfax», composición de 97 estrofas de ocho versos pareados cada una, describe esta admirable mansión, sus alrededores, y la vida de los que la habitan, particularmente la de su pupila María. Está llena de alusiones clásicas y renacentistas, y es uno de los poemas más eruditos de la literatura inglesa. Su argumento es una invitación a la quietud, a la seguridad y al orden, que caracterizan la vida de Nun Appleton House, frente a las dificultades que indudablemente presagia el mundo exterior. El fragmento dedicado al jardín, de claras reminiscencias shakespeareanas [17], manifiesta las excelencias de la naturaleza en un momento determinado, contrapuestas al estado a que había quedado reducido el hermoso campo inglés después de la guerra civil. En «The Garden», el poeta insiste en la descripción de un maravilloso jardín —el de Nun Appleton House—, en el que se halla tan a gusto, que lo compara con el Paraíso Terrenal cuando Adán se paseaba solo por él y aún no existía Eva. Marvell se sirve con frecuencia y precisión del pareado, que, como se ha dicho, en este período había recobrado importancia.

LOS POETAS METAFÍSICOS

Siguiendo de manera más o menos constante la orientación marcada por John Donne, aparece en la poesía inglesa de este período una serie de poetas que, a falta de mejor definición, se conocen con el nombre de metafísicos. Esto no significa que su poesía tenga una proyección auténticamente filosófica, sino que se aparta del camino trillado renacentista, utiliza términos filosóficos y científicos, se hace más personal, apasionada y conceptista, y endurece el verso, volviéndolo más directo. Como decía Robert Burton, esta modalidad estilística aspiraba a que sus frases se encendieran como saetas en vuelo [18]. La frase inesperada y sorprendente, la metáfora atrevida, y el choque de ideas, que hace saltar el chispazo conceptual y produce la excitación estética, es lo que más distingue a la poesía metafísica. El calificativo, que viene ya de Drummond y de Dryden, pasó por Pope y fue recogido por el Dr. Johnson, para quien, como para Dryden, tenía carácter despectivo. Johnson acuñó la denominación de «metaphysical poets», y dijo que la poesía producida por esa «raza de escritores» estaba bastardeada por elementos de dudosa o acaso confusa procedencia

---

17 La estrofa 41 procede directamente de unas frases del discurso de John of Gaunt en *Richard II* (Acto II, escena I) de Shakespeare.

18 Ver Robert Burton, «Democritus to the Reader», prólogo a *The Anatomy of Melancholy* (3 vols.), London, Dent, 1961, vol. I, pág. 31.

filosófica [19]. Difícilmente la estética del siglo XVIII podía percibir de un modo adecuado las ansias de profundidad y el aliento de la poesía de los poetas metafísicos; su voluntaria y apretada aglomeración de imágenes domésticas, realistas o cultas; la fusión de lo familiar y lo cósmico, lo ligero y lo serio, lo vulgar y lo sublime; y, sobre todo, la compenetración entre el pensamiento y el sentimiento: la asimilación de vastas zonas de experiencia, transformadas en un conjunto asimétrico, estimulante y sugestivo, de proyección parabólica, anhelante de infinito. Esta tendencia poética antipetrarquista, que surge a fines del siglo XVI y continúa hasta la Restauración, conviviendo con otras modalidades, corresponde a la corriente senequista que en la prosa inglesa se enfrentaba en la misma época, con el estilo ciceroniano. Los poetas metafísicos más distinguidos son Herbert, Crashaw, Vaughan y Traherne, en el aspecto religioso, y lord Herbert y King —Cowley y Marwell ya se han estudiado— en la línea secular [20].

Herbert. George Herbert (1593-1633) [21] es el poeta del conflicto interior y de la sinceridad. Si el elemento esencial de la poesía metafísica es la tensión interior, nadie mejor que Herbert merece este calificativo, ya que su vida es una continua lucha en que el poeta se siente atraído por Dios o por el mundo, hasta que, como se refleja en sus poemas, encuentra el sosiego sometiendo su voluntad a la de su divino Maestro. Según el deseo de su madre, Magdalen Herbert —la dama a quien Donne dedicó sus *Holy Sonnets*—, y su propia vocación, Herbert se había inclinado pronto por la vida eclesiástica; pero su brillante carrera universitaria y sus éxitos retóricos en Cambridge dieron alas a las ambiciones mundanas de un joven que se sentía halagado por sus facultades y ascendencia. Motivaciones difícilmente explicables —quizá los ruegos de su madre y el influjo de Donne— encaminaron de nuevo a Herbert hacia su disposición inicial, y, tras indecisiones y forcejeos, encontró en ella la paz de una vocación segura. Su breve y humilde período pastoral en Bemerton (cerca de Salisbury) le conquistó el calificativo de santo a lo largo de todo el siglo [22]. Comparado con Don-

---

[19] Ver Samuel Johnson, «Abraham Cowley», en *Lives of the English Poets* (1779-81) (2 vols.), intr. L. Archer Hind, London, 1954.

[20] *Metaphysical Lyrics and Poems of the Seventeenth Century* (Donne to Butler), selected and ed., with an essay, by Herbert J. C. Grierson, Oxford, 1921; 1958. T. S. Eliot, «The Metaphysical Poets» (1921), en *Selected Essays*, London, 1932; 1953. *The Metaphysical Poets*, selected and ed. by Helen Gardner, Oxford University Press, 1957.

[21] Izaak Walton, *The Life of Herbert* (1670), en *The Lives of J. Donne, H. Wotton, R. Hooker, G. Herbert, R. Sanderson*, with an introduction by George Saintsbury, Oxford University Press, 1962. Margaret Bottrall, *George Herbert*, London, 1954. J. H. Summers, *George Herbert*, Cambridge, Mass., 1954. Rosemond Tuve, *A Reading of Herbert*, Chicago, 1952. George Herbert, *Works*, ed. by F. E. Hutchinson, Oxford, 1945. *The Poems of George Herbert*, with and introduction by Helen Gardner, Oxford, University Press, 1961. *The Oxford Book of Seventeenth Century Verse*, idem, contiene veintiocho títulos de Herbert. *The Literature of Renaissance England*, de John Hollander and Frank Kermode, idem, contiene veinte títulos de Herbert.

[22] En 1629 George Herbert se casó con Jane Danvers, en las simpáticas circunstancias que Izaak Walton describe en la biografía del poeta, y en 1630 fue nombrado rector de Bemerton y se ordenó ministro. Al sentirse morir, pocos años después, envió el conjunto de poemas manuscritos a su amigo Nicholas Ferrar para que los publicara o los hiciera desaparecer.

ne, Herbert no electriza los nervios y la imaginación tan eficaz y sorprendentemente como aquél. Su lenguaje es más quedo; y si Donne está febrilmente preocupado por el fenómeno de la muerte, Herbert siente su plenitud en el hecho de seguir a Dios en la vida ordinaria de todas las horas.

Como poeta, tiene dos facetas principales: la del clérigo rural de principios del siglo XVII, que, por un lado, deplora el cisma de su Iglesia, y, por otro, canta el anglicanismo, lleno de vigor espiritual y de belleza en este singular período; y la del poeta en su vertiente metafísica, en la que manifiesta su pasión por el anagrama y su interés incluso, por presentar visualmente en la página la estructura externa del contenido del poema. Consigue sus grandes efectos partiendo de un tono familiar sosegado, y sus fuentes son la naturaleza, la vida ordinaria, la Biblia y la liturgia. En el primer caso, las campanas de su parroquia despiertan ecos en el cielo cuando el ministro anglicano se funde con el poeta, y aparece el hombre, ansioso de santidad, que nos confiesa con humilde inocencia y voz temblorosa las aspiraciones y dificultades de su vida espiritual. Los intensos y sinceros poemas «Discipline», «The Pulley» («La polea»), «The Collar» («El alzacuello») y «Aaron», están en esta línea. Es impresionante la lucha interna que se refleja en «The Collar», poema de rebeldía contra la disciplina clerical, en el que no se hace la paz hasta los dos versos finales, cuando, en medio de su desconcierto, el poeta oye una voz que le llama, «¡Hijo!», y él contesta con devoción filial, «¡Señor!». El poeta de tendencia metafísica —incluso externa— aparece cuando Herbert oye demasiado cerca la voz de John Donne. Es entonces cuando nos sorprende con poemas como «The Altar» o «Easter Wings» («Alas de Pascua»), cuyos versos están dispuestos como un altar o como unas alas abiertas, lo que indica que Herbert, como Herrick en su poema de la cruz, en *Noble Numbers,* tenía un sentido incluso pictórico del metro. Los poemas de Herbert, bajo el título *The Temple,* los publicó su amigo Nicholas Ferrar, en 1633, poco después de la muerte del poeta. Izaak Walton publicó la biografía de Herbert en 1670.

Crashaw. Richard Crashaw (1613?-1649)[23], nació en Londres, estudió en Cambridge, fue amigo de Cowley, y frecuentó la comunidad anglicana de Little Gidding, de Nicholas Ferrar; permaneció en la Universidad hasta 1643, poco antes de ser destituido y desterrado por los puritanos. En 1645-46 vivió en París con Cowley y otros exiliados, y finalmente obtuvo un cargo en Loreto por recomendación de la reina Enriqueta María; allí murió poco después. La tensión que encontramos en Herbert, no existe en Crashaw, cuyo paso del anglo-catolicismo al catolicismo fue claro y sin dificultades. También es natural en él la atracción que siente por la expresión barroca de los países mediterráneos. Donne y Herbert conocían las lenguas románi-

---

La vida y la obra de Herbert fueron una fuente de inspiración religiosa para la Iglesia anglicana del siglo XVII.

[23] C. Ruth Wallerstein, *Richard Crashaw,* Madison, Wis., 1935. Austin Warren, *Crashaw. A Study in Barroque Sensibility,* Baton Rouge, Louisiana, 1939. Richard Crashaw, *Complete Poetry,* ed. by G. W. Williams, Garden City, N. Y., 1970. *The Oxford Book of Seventeenth Century Verse,* idem, contiene quince títulos de Crashaw.

cas; pero éstas no afectaron visiblemente a su poesía. Crashaw, en cambio, es la encarnación de la sensibilidad religiosa hispano-italiana en Inglaterra; supo incorporarse las posibilidades simbólicas de la mística barroca, sobre todo española, y su lenguaje se presenta a menudo como una llameante adoración. Si Donne es más intrínsecamente apasionado, más intelectualmente comprometido, Crashaw es más decorativo y verbal. El oro y la púrpura, las rosas y las lágrimas, las llagas y la sangre, son términos y metáforas que salpican sus poemas. La influencia del barroquismo religioso español, y también del de Marino, es patente en su conocido poema a María Magdalena, «The Weeper» («La llorosa»), que, a pesar de sus aciertos, tiene exageraciones que repugnan a la sensibilidad moderna. Muchos de sus poemas delatan un anhelo gongorino de recargado decorativismo, así como una perfecta captación de los símbolos e imágenes de la pintura y la literatura de la Contrarreforma. Sus colecciones de poemas son *Steps to the Temple (Peldaños hacia el templo,* 1648) y *Carmen Deo Nostro* (1652). En esta última se hallan las admirables composiciones «Hymn to the Nativity», «On the Glorious Assumption of Our Blessed Lady», y, sobre todo, los dos magníficos himnos en que expresa su admiración por Santa Teresa de Jesús.

O thou undaunted daughter of desires!
By all thy dow'r of lights and fires;
By all the eagle in thee, all the dove;
By all thy lives and deaths of love;
. . . .
By all of Him we have in Thee;
Leave nothing of my Self in me.
Let me so read thy life, that I
Unto all life of mine may die.

(¡Oh, tú, indómita hija de deseos!
Por toda tu dote de luces y de fuegos;
Por todo lo de águila en ti y lo de paloma;
Por todas tus vidas y tus muertes de amor;
. . . .
Por todo lo que en ti tenemos de él;
No dejes nada de mí mismo en mí.
Permíteme que lea yo de tal modo tu vida
Que morir pueda a toda vida mía.)

Vaughan. El camino religioso de Henry Vaughan (1622-95) [24] no parece tan claro y decidido como el de Crashaw; pero, de un modo recóndito y meditativo, recibía rayos más intensos y duraderos de lo divino, y este misticismo se refleja en su poesía. Vaughan es galés, de Brecknockshire; estu-

[24] F. E. Hutchinson, *Vaughan. A Life and Interpretation,* Oxford, 1947. E. C. Pettet, *Of Paradise and Light. A Study of Vaughan's «Silex scintillans»,* Cambridge, 1960. Henry Vaughan, *Poetry and Selected Prose,* ed. by L. C. Martin, Oxford, 1963. *Complete Poetry,* ed. by F. Fogle, New York, 1965. *The Oxford Book of Seventeenth Century Verse,* idem, contiene veinte títulos de Vaughan. *The Metaphysical Poets,* edición de Helen Gardner, Oxford, 1957, contiene diecisiete títulos.

dió en Oxford y en Londres, y más tarde se hizo médico. En la guerra civil luchó en el bando monárquico; después ejerció la medicina en Gales y en el vecino condado de Monmouth durante el resto de su vida. Para Vaughan, cuyo carácter experimentó un giro profundamente religioso después de una grave enfermedad, seguida de otras desgracias, a Dios no se le encontraba sólo en la *Biblia* y en la Iglesia, sino mejor aún en los variados aspectos de la naturaleza. Su misticismo se basa en los recuerdos de la infancia. Pero cuando el hombre crece, el pecado viene a enturbiar los ojos del alma, y, en consecuencia, la vida no parece ser más que un valle oscuro, que yace entre dos radiantes eternidades. Vaughan escribió poemas de tema amoroso, satírico y elegíaco; pero sus grandes cualidades se manifiestan en *Silex Scintillans*, en cuya primera parte (1650) abandona ya la poesía profana, por considerarla ociosa, y en el prólogo de la segunda (1655) confiesa que la perla que andaba buscando se hallaba en otro lugar. Los azares de la vida, las desgracias de la guerra civil, la muerte de su mujer y de su hermano William (el oculto místico oxoniano), transformaron a Vaughan por completo. Si añadimos a esta preparación la influencia espiritual de Herbert, el resultado no puede asombrarnos. Vaughan comienza a recibir los chispazos de inspiración que se revelan en sus alucinantes intuiciones. El Dios de la «profunda, pero deslumbradora oscuridad» es también el Dios Padre. «Ciertos rayos divinos saltan del alma, en la adversidad, como chispazos del pedernal herido». Aunque no tan dramática como en Herbert, se percibe la lucha espiritual de Vaughan y sus esfuerzos para alcanzar una piedad auténtica y práctica, que le abra las puertas del cielo. Son inspiradísimos los poemas: «The Retreat» («Regresión»), que es el punto originario de la oda de Wordsworth «Intimations of Immortality»; el suavísimo «Peace» («Paz»); el moderno y lacónico «The Timber» («La madera»), y los intensos poemas místicos «The Night» («La noche»), «They are all gone into the world of light!» («¡Todos se han ido al mundo de la luz!»), «The World» («El mundo»), «Man» («El hombre»), «I walked the other day» («Paseaba el otro día»), tan llenos de sugerencias religiosas y celeste musicalidad.

Traherne. Si Thomas Traherne (1637-74)[25] no es galés, poco le falta, pues nació en Hereford, y su inspiración se aproxima a la de Vaughan. Traherne estudió en Oxford, fue pastor anglicano en Credenhill, y luego capellán del político sir Orlando Bridgeman, que llevó a Traherne a su casa de Teddington —junto a Hampton Court—, donde poco después murió el poeta y en cuya iglesia está enterrado. La obra importante de Traherne permaneció desconocida durante siglos, y no se descubrió hasta recientemente: *Poems* (1903), *Poems of Felicity* (1910), y sus poéticas meditaciones en prosa *Centuries of Meditations* (1908), y aun otras semejantes en 1964. En todas estas obras se descubre un poeta metafísico de la calidad de los que se han estudiado; y, en cuanto a vibración religiosa y profundidad de

[25] I. Gladys Wade, *Thomas Traherne*, Princeton, 1946. Thomas Traherne, *Centuries. Poems and Thanksgivings* (2 vols.), ed. by, H. M. Margoliouth, Oxford, 1958. Idem, *Poems, Centuries and Three Thanksgivings*, ed. by Anne Ridler, Oxford University Press, 1966. *The Oxford Book of Seventeenth Century Verse*, idem, contiene cinco poemas de Traherne.

visión, quizá los supere. Traherne es un iluminado y un místico más intenso que ninguno de ellos, incluso más absoluto que Vaughan. En cuanto a la visión de la infancia, si Vaughan la recobra en sus momentos trascendentes, Traherne la posee de un modo natural; y es el poeta con el alma alerta para percibir a Dios en la naturaleza. La vida, para él, está constantemente vestida de fiesta, y el cielo se halla siempre a nuestro alrededor, si miramos el mundo con el espíritu con que Dios observa la creación y se regocija en ella. Traherne ve la naturaleza y la vida con el primer candor de la infancia, y su teoría mística funde la idea poética y la evangélica con una extraordinaria intuición. Una selección de poemas como «News» («Noticias»), «Salutation», «The Rapture» («Arrobamiento»), «Shadows in the Water» («Sombras en el agua»), «Solitude» y «On Christmas-Day», dan el tono de su inspiración:

News from a foreign country came,
As if my treasures and my joys lay there;
So much it did my Heart enflame,
'Twas wont to call my soul into mine ear.

As if new tidings were the things
Which did comprise my wished unknown treasure,
Or else did bear them on their wings,
With so much joy they came, with so much pleasure.

What Sacred Instinct did inspire
My soul in childhood with an hope so strong?
What secret force mov'd my desire
T' expect my joys beyond the seas, so young?

(«News».)

(Llegaron noticias de un país extraño,
Como si allí estuvieran mis tesoros;
Tanto inflamaron mi corazón
Que el alma se asomaba a mis oídos;

Como si las noticias fueran las cosas mismas,
Mis propios goces, mi lejano tesoro,
O sobre las alas las trajeran,
Así venían de alegres y alborozadas.

¿Qué instinto sagrado inspiraba
Mi alma en la infancia con tanta fuerza?
¿Qué fuerza secreta movía mi deseo
A esperar mis goces, tan pequeño, del mar allende?)

Traherne fue un prosista maravilloso, quizá más poético en prosa que en verso. Cualquier fragmento de sus *Centuries of Meditations* revela la sencilla y hermosa libertad con que expresa su transparente visión de la naturaleza, de la vida y de la infancia [26].

[26] La edición de Anne Ridler (1966) contiene cuatro colecciones de 100 meditaciones cada una, más la quinta con sólo 10. En 1964 se encontró otro manuscrito que contenía 376 meditaciones semejantes pero no idénticas a las conocidas.

Lord Herbert y King. Además de los cuatro poetas metafísicos mencionados, de inspiración sobre todo religiosa, debemos referirnos, siquiera brevemente, a dos poetas de este grupo que se encuentran en la línea secular: lord Herbert y King. Edward Herbert (lord Herbert of Cherbury, 1583-1648)[27], hermano mayor de George Herbert, estudió en Oxford, fue amigo de Ben Jonson y de Donne, sabía español, viajó mucho por Europa, y fue embajador en Francia, adonde llevó en su séquito a Carew. Escribió *De Veritate* (1624), tratado de metafísica en latín, en el que se esboza un principio de religión natural que más adelante se tomó como punto originario del deísmo. Sus poemas son sueltos y desenfadados y se asemejan, a veces, a los poemas seculares de John Donne. Se publicaron en 1665 con el título de *Occasional Verses.* Henry King (1592-1669)[28], educado en Oxford, fue obispo de Chichester, en cuya catedral está enterrado. King se relacionó con escritores y fue íntimo amigo de Donne. Sus poemas se publicaron anónimos en 1657, y después en 1664 y 1700. Entre ellos sobresale «The Exequy», entrañable elegía, dedicada a su mujer. Está escrita con el apasionamiento del hombre que ha perdido a su joven compañera —de veinticuatro años— quedando desconsolado, con varios hijos, y cuya única obsesión es que pase pronto el tiempo y se acelere el momento en que la muerte vuelva a unirlos para siempre. Es un poema extraordinario, en el que se combinan con fortuna no pocos conceptos y procedimientos poéticos característicos de la poesía de Donne.

LA OBRA POÉTICA DE MILTON

El poeta, escritor y polemista inglés John Milton[29] es sin disputa el poeta narrativo más importante del siglo XVII. Pueden resultar más gratos

---

27 *The Life of Lord Herbert, Written by Himself,* ed. by Sidney Lee, London, 1906. Edward Herbert, *Poems,* ed. by G. C. Moore Smith, Oxford, 1923. *The Oxford Book of Seventeenth Century Verse,* idem, contiene siete títulos de lord Herbert.

28 R. Berman, *King and The Seventeenth Century,* London, 1964. Henry King, *Poems,* ed. by M. Crum, Oxford, 1965. *The Oxford Book of Seventeenth Verse,* idem, contiene siete poemas de King, entre ellos, «The Exequy».

29 La primera biografía de Milton la publicó su sobrino Edward Phillips en 1694. Helen Darbishire, *The Early Lives of Milton,* London, 1932. (Contiene las vidas de Milton escritas por Phillips, Aubray, Wood, Toland y J. Richardson.) Ver «John Milton» en Samuel Jonson, *Lives of the English Poets,* (1779-81), London, 1953-4. Mark Pattison, *Milton,* London, 1879. E. M. W. Tillyard, *Milton,* London, 1930. Kenneth Muir, *John Milton,* London, 1955. David Daiches, *Milton,* 1957. J. H. Hanford, *A Milton's Handbook,* New York, 1926. C. S. Lewis, *A Preface to «Paradise Lost»,* 1942. F. T. Prince, *The Italian Element in Milton's Verse,* Oxford, 1954. Rosemond Tuve, *Images and Themes in Five Poems by Milton,* Cambridge, Mass., 1957. John Peter, *A Critique of Paradise Lost,* London, 1960. J. B. Broadbent, *Some Graver Subject. An Essay on Paradise Lost,* London, 1960. E. M. W. Tillyard, *The Miltonic Setting,* London, 1966. Christopher Ricks, *Milton's Grand Style,* Oxford, 1963. B. A. Right, *Milton's Paradise Lost,* London, 1968. William J. Grace, *Ideas in Milton,* London, 1968. J. Addison, *Criticism on Paradise Lost,* ed. by Albert S. Cook, New York, 1968. William G. Madsen, *From Shadowy Types To Truth. Studies in Milton's Symbolism,* Yale University Press, 1968. John Milton, *Works* (20 vols., Columbia Edition), ed. by Frank A. Patterson, etc., New York, 1931-40. Idem, *The Poetical Works,* ed. by H. C. Beeching, Oxford University Press, 1904. Idem, New edition, by W. Skeat, Oxford

o asequibles ciertos líricos ingleses de su época, como Donne, Herrick, o alguno de los metafísicos; pero no alcanzan la extraordinaria estatura de Milton como poeta; su *Paradise Lost* es uno de los poemas más grandes de la literatura universal.

Milton. Hijo de un abogado culto y de buena posición, John Milton (1608-74) nació en Londres, estudió en la St. Paul's School de esta ciudad y en el Christ's College de Cambridge, con la intención de hacerse eclesiástico, y se graduó de bachiller en artes en 1629, y de maestro en artes en 1632. Pronto se dio cuenta el padre de las facultades de su hijo, y, con el presentimiento de que tenía que llevar a cabo algo grande, le permitió que se preparara culturalmente, sin apremiarle para que se dedicara a alguna profesión. Hasta los treinta años John vivió en la casa paterna estudiando los clásicos, cultivando su gran vocación de poeta y escribiendo sus primeras composiciones: «On the Morning of Christ's Nativity», «L'Allegro», «Il Penseroso», «Lycidas» y *Comus.*

Durante los años 1638-9, Milton viajó por Europa, sobre todo por Italia; allí visitó a Galileo en la prisión [30], y, vuelto a Inglaterra, se dedicó a la enseñanza privada. Al surgir el movimiento republicano, Milton se sintió atraído por él y, desde 1641, empezó a lanzar sus folletos político-religiosos, sinceros y arrebatados, en los que defiende su posición desde un punto de vista personal. En 1649 pasó a prestar servicios oficiales a la causa puritana como secretario de cartas latinas del nuevo Consejo de Estado. El cargo, al parecer, equivalía a lo que hoy sería algo así como la jefatura de un Ministerio de Información; al aceptarlo, Milton se transformó de polemista independiente en folletinista oficial. Realizó su labor concienzudamente, y en este tiempo perdió la vista (1652). Fue entonces cuando empezó a colaborar con él el poeta Andrew Marvell. Durante este período escribió folletos reformistas sobre educación, defendió el divorcio —en casos muy específicos—, la libertad de prensa, y discutió los supuestos derechos de la monarquía. Después de «Lycidas» (1637), pasó unos veinte años sin escribir poesía, si se exceptúan algunos sonetos; pero, a partir de su ceguera, se dedicó a meditar sobre su gran poema épico. En 1660 llegó la Restauración. El cambio político arrastró consigo a Milton, y todavía es un misterio el hecho de que se librara de ser condenado a muerte. En estas circunstancias —ceguera, desilusión política y desprestigio— se entregó de manera absoluta a la elaboración del *Paradise Lost.* En 1663 había terminado su tarea, aunque el poema no se publicó hasta 1667. La segunda edición, revisada y definitiva, apareció en 1674. Los últimos años de su vida los empleó el poeta en la composición del *Paradise Regained* y *Samson Agonistes,* obras publicadas al mismo tiempo, en 1671.

University Press, 1938. Idem, *The Poetical Works* (2 vols.), ed. by Helen Darbishire, Oxford, 1952-5. Idem, *The Portable Milton,* ed. by Douglas Bush, New York, 1949. Idem, *Poetical Works,* ed. by Douglas Bush, Oxford University Press, 1969. Idem, *Prose Writings,* Introduction by Kathleen M. Burton, London, 1958.

[30] Ver la referencia a esta visita de Milton a Galileo en *Areopagitica, Milton's Prose Works,* London, 1958, pág. 170.

La vida sentimental de Milton no es nada romántica. A los treinta y cuatro años (1642) se casó con Mary Powell, una joven de dieciséis que, después de vivir con él unas semanas, se fue a ver a sus padres en Oxfordshire [31] y no volvió. La joven era de familia monárquica, y quizá no regresó por motivos relacionados con la guerra civil, que acababa de empezar. Tres años más tarde (1645), después de la batalla de Naseby (Northampton), su esposa fue a pedirle perdón y permaneció a su lado. El año siguiente, al caer Oxford en manos de los republicanos, Milton amparó a toda la familia. Mary Powell murió en 1652, dejándole tres hijas. En 1656, Milton se casó con Katharine Woodcock, de veintiocho años, que murió de parto, o a consecuencia del mismo, en 1658. En 1663 volvió a casarse, esta vez con Elizabeth Minshull, de veinticuatro años, que le sobrevivió. Estas circunstancias pesan —aparentemente— muy poco en su poesía. Milton siguió su rumbo sin que ninguna de sus tres esposas, jóvenes todas ellas, influyeran en su obra. La Eva del *Paradisse Lost* es un precioso concepto general —un gran retrato ideal— de mujer, pero no tiene nada que ver con ninguna de sus esposas [32].

Ideológicamente, Milton era republicano. Desde que salió de Cambridge, las circunstancias le hicieron más extremista, tanto en religión como en política. El absolutismo de la jerarquía eclesiástica anglicana le llevó al presbiterianismo; pero, al ver que los presbiterianos miraban con recelos sus folletos en defensa del divorcio, comprendió que éstos eran tan intolerantes como los prelados anglicanos, y se pasó al campo independiente. Al correr de los años, su individualismo llegó a extremos que le impidieron pertenecer a alguna iglesia. Si alguna secta le merecía simpatía, era la de los cuáqueros. Su independencia religiosa se expresa claramente en la dedicatoria de su tratado *De Doctrina Cristiana* (1660), que dice así: «John Milton, inglés, a todas las Iglesias». En política le ocurrió lo mismo. Del monarquismo constitucional se pasó al parlamentarismo republicano, y después a algo parecido a la dictadura. En teoría, la libertad era su estrella; pero él no era demócrata: opinaba que la libertad sólo es posible entre los sabios y los buenos. Su ideal era aristocrático; creía en el gobierno de los mejores. Lo buscó primero en el Parlamento Largo; después, en el Consejo de Estado; finalmente, en Cromwell. Pero incluso Cromwell lo defraudó, y la Restauración lo encontró clamando al cielo y a la tierra, convertido en un idealista incorregible, en un independiente irreconciliable con ninguna política práctica. Después de *Samson Agonistes* (1671), no volvió a escribir poesía en los cuatro años que le quedaron de vida. Murió de gota, el 8 de noviembre de 1674, y fue enterrado junto a su padre en St. Giles, Cripplegate, Londres.

La vida literaria de Milton se divide de un modo circunstancial en tres períodos: el inicial, en el que escribe los primeros poemas, que no se publicaron hasta 1645 [33]; los veinte años centrales de su vida, desde 1641 has-

---

31 En la casona de Forest Hill, a unos siete kilómetros de Oxford.

32 El soneto 23, «Methought I saw my late spoused saint» (1658), se refiere a la muerte de su segunda esposa, Katharine Woodcock.

33 *Poems, both English and Latin* (1645).

ta la Restauración, dedicados al servicio del Estado y a la controversia pública, y la fase consagrada a la redacción del *Paradise Lost* y de los dos últimos poemas. Su primera composición importante es «On the Morning of Christ's Nativity» («Mañana de Navidad», 1629); tiene 244 versos. El poeta contaba veintiún años cuando la escribió, y en ella aparecen ya aspectos ideológicos y estilísticos típicamente miltonianos. Es un himno de gran belleza y escasa ternura [34], en el que se canta el divino acontecimiento desde un punto de vista distante, panorámico y cosmo-teológico. Los elementos clásicos que hay en él cumplen una misión decorativa, y colaboran en la descripción del hecho fundamental del cristianismo: el advenimiento de Dios hecho hombre. «L'Allegro» y «Il Penseroso» —debería ser «Pensieroso»— son dos poemas contrapuestos, de 153 y 176 versos cada uno, escritos en 1630 y 1632. Describen de un modo idealizado el transcurrir de los días y las noches de Milton en su juventud, cuando vivía en Horton (Buckinghamshire), en casa de su padre. Evocan dos aspectos modélicos del día y de la noche, y ofrecen una visión alternada del despertar del poeta con el canto de la alondra, sus diversiones en el campo y en la ciudad, el trino del ruiseñor a la luz de la luna, la lectura y la meditación al amor de la lumbre, y el estudio de la filosofía y la literatura. En ambos poemas se utiliza el artificio alegórico y fraseológico, de estilo indirecto. *Comus* es una «masque», pieza dramática de carácter alegórico y mitológico, representada en 1634 ante el conde de Bridgewater en el castillo de Ludlow (Shropshire). Consta de 1.024 versos, y fue publicada en 1637. Temáticamente es una pastoral cuyo protagonista es un dios pagano inventado por Milton, Comus, hijo de Baco y Circe, que se complace en desorientar a los viajeros a su paso por el bosque. En esta ocasión, se trata de una dama joven y sus dos hermanos, a quienes se les hace de noche en la espesura. Fingiéndose pastor, Comus, separa de sus hermanos a la dama y se la lleva, a la vez que un genio bueno, que ha tomado la forma del pastor Thyrsis, advierte a los hermanos del peligro en que se encuentra la joven. En un cambio de escena vemos a Comus incitando a la dama a beber una copa que le ofrece, en su palacio encantado, con agasajo de música, riquezas y esplendor. La dama rechaza la tentación, y en este momento entran los hermanos para liberarla. En esta empresa les ayuda Sabrina, la diosa del vecino río Severn, invocada por Thyrsis. La joven y sus hermanos llegan sanos y salvos al castillo de Ludlow, donde se ofrece la representación. *Comus* es un canto a la castidad, entonado por la asediada dama [35]. «Lycidas» (1638) es una elegía pastoril sobre la muerte de un profesor de Cambridge (Edward King), que había sido condiscípulo de Milton en el Christ's College, y murió ahogado en un naufragio al dirigirse a Dublín. Consta de 93 versos, pareados muchos de ellos, y parece un antecedente del *Adonais* de Shelley y del «Thyrsis» de Matthew Arnold. Uno de sus fragmentos constituye un ataque durísimo contra el clero anglicano.

[34] En este punto, el poema de Milton difiere enormemente del íntimo y atractivo «Hymn of the Nativity» (1652) de Richard Crashaw.

[35] Versos 756-799 de *Comus*. Ver *The Poetical Works of John Milton*, ed. by W. Skeat, Oxford University Press, 1938.

Milton escribió veintitrés sonetos: diez de ellos, en italiano y en inglés, pertenecen a la primera época; los demás, al período republicano. Los más personales y emotivos son el soneto XIX, a la ceguera, «When I consider how my light is spent» («Cuando considero cómo se ha apagado mi luz»), y el que se refiere a la muerte de su segunda mujer, «Methought I saw my late spoused saint» («Creí ver a mi santa esposa muerta»). Pero, hasta muy avanzada su vida, la gran obra de Milton estaba por hacer; y aunque llevaba mucho tiempo meditando sobre ella, el poeta no tuvo la paz suficiente para empezar a componerla hasta los años inmediatamente posteriores a la Restauración. Esta obra es *Paradise Lost (El Paraíso perdido,* 1667; edición definitiva, 1674), uno de los poemas más importantes, de contextura moderna, que la literatura occidental ha producido, y acaso el más sobresaliente en cuanto a unidad, arquitectura, intención y belleza. El proyecto de escribir una obra sobre la caída del hombre lo llevaba Milton en su conciencia desde que tenía algo más de treinta años. En un documento llamado *The Cambridge Manuscript,* Milton trazó varios esquemas dramáticos sobre el tema de la pérdida del Paraíso; en el tercero y cuarto proporciona esbozos concretos de personajes y argumentos, que, en general, responden al tema central del futuro poema. El cuarto esbozo lleva el título de «Adam Unparadised» («Adán arrojado del Paraíso»), y el autor lo concibe como una tragedia. Es muy posible que la clausura oficial de los teatros ingleses, desde 1642 hasta 1660, le impulsara a cambiar de género; pero también se puede pensar que la maduración de la obra en la conciencia del poeta requiriese una amplitud mayor que el ámbito espacial y temporal escénicos, y que, para expresar su grandiosa concepción, se decidiera a verterla en un poema épico.

El comienzo del *Paradise Lost* sugiere una época incierta, pero aparentemente paralela a la creación del mundo y del hombre. En el rincón más profundo del Caos, el Infierno, a donde había sido arrojado con sus huestes, Satán se esfuerza en levantar a sus aletargadas legiones para lanzarlas de nuevo contra Dios. La táctica de Satán es de prudente estratego; aunque, siendo inmortales, los ángeles rebeldes podrían entablar infinitas batallas, se propone combatir a Dios indirectamente en el hombre, pues sabe por experiencia que el ataque frontal tendría resultados negativos. Los libros I y II describen estos hechos, enmarcados en la topografía del Infierno. El libro III expone el segundo movimiento escénico del poema. Después del majestuoso himno a la luz con que se inicia este libro, admirable invocación de Milton a la Divinidad y motivo transicional de las mansiones del Infierno y el Caos al reino del orden y de la luminosidad, nos encontramos en el Cielo. Desde esta posición, que constituye la culminación panorámica del universo, Dios percibe el Infierno, el Caos y la Tierra, y se da cuenta de los movimientos e intenciones de Satán. Si en los dos primeros libros el lector ha permanecido mentalmente en el Infierno, contemplando el escenario y las actividades de los ángeles malvados, en el III se halla en la armónica plataforma celeste, admirando el orden maravilloso de los ángeles buenos, escuchando las palabras del Padre y del Hijo, y oyendo los himnos de los espíritus que habitan el Cielo.

El libro IV marca el tercer movimiento del poema. Estamos ahora en la Tierra; o no exactamente en la Tierra, sino en el Paraíso antes de la caída, que es como un trasunto del Cielo en la Tierra. Este libro, pieza clave del poema y unidad magnífica dentro del conjunto, nos muestra la Tierra en su primer albor: el marco delicioso y poético destinado a la primera pareja humana en su estado de inocencia. Con este libro se nos da ya la total escenografía del poema: Infierno y Caos, Cielo y Tierra, y un adelanto de la tentación. En los libros restantes, desde el V al XII, la acción tiene lugar siempre en la Tierra, en el Paraíso, con poquísimos y rápidos enfoques del Cielo o del Infierno. Así en los libros V, VI y VII asistimos con la imaginación a la lucha de los ángeles en el Cielo, a la derrota de los rebeldes y su hundimiento en los abismos por el Hijo de Dios, y a la creación del Mundo, mediante la narración que de estos acontecimientos hace el arcángel Rafael a Adán y Eva en el Paraíso. En el libro VIII, será Adán quien correlativamente a la explicación histórica —teológica y cosmológica— de Rafael, querrá contarle al arcángel el relato directo y vivo de sus experiencias personales, sobre todo, el máximo acontecimiento de su vida: la creación de la mujer. El libro IX es el de la tentación. El arcángel Rafael se ha alejado del Paraíso. Gabriel, puesto que Adán ya está advertido y amaestrado respecto de su circunstancia, no interviene ante el grave peligro que les amenaza, y deja a Adán y a Eva libres para ejercer su albedrío en el impresionante episodio de la caída del hombre. Cometida la transgresión, Adán y Eva se encuentran en un Paraíso que ya va dejando de serlo para volverse Tierra; y por vez primera se sienten completamente solos. No tienen ni los falsos halagos de Satán, ni el severo, pero seguro amparo de Dios. Mas este vacío durará poco. Satán regresa al Infierno a dar cuenta de su victoria, mientras su amante, el Pecado y su hijo, la Muerte, se cruzan con él, camino del Mundo. Desde el Cielo, a su vez, Dios envía al Hijo a juzgar a Adán y a Eva, y a proporcionarles junto con el castigo, un maravilloso rayo de esperanza. Después de estas dos aperturas del libro X, hacia el Infierno y el Cielo, volvemos definitivamente a la Tierra —una Tierra de verdad, maldecida— hasta el momento de la expulsión. El libro XI comienza también en estilo directo, recibiéndose en el Cielo las oraciones y la compunción de la pareja pecadora. Esta actitud de Adán y Eva, caídos, abandonándose a la gracia de Dios, y aceptando su castigo, endereza eficazmente su destino. Dios envía esta vez a Miguel, el arcángel guerrero, a informar a Adán de los propósitos salvadores del Hijo, y a arrojarles del Paraíso. Hacia el final del libro XII, y del poema, asistimos a la tremenda realidad de la expulsión, y cuando Miguel les advierte que ha llegado el momento de salir, con la Providencia —invisible— a sus espaldas, emprenden solos su errante camino. Es la tremenda lección humana y transcendental que Milton proporciona a todos los hombres, a todas las parejas de la humanidad.

Some natural tears they dropped, but wiped them soon;
The world was all before them, where to choose
Their place of rest, and Providence their guide:

They hand in hand, with wand'ring steps and slow,
Through Eden took their solitary way,

(Derramaron unas lágrimas —era natural—, mas pronto se secaron;
El mundo se abría ante ellos, podían escoger
Su morada de reposo; la Providencia les guiaba.
Cogidos de la mano, con paso incierto y tardo,
A través del Edén emprendieron su solitario camino,)

El tema principal del *Paradise Lost* es la desobediencia del hombre y sus consecuencias. El estilo adopta todas las formas y modalidades poéticas encuadrándolas en el marco estructural del poema narrativo de alineación épica, claramente virgiliana. Los doce libros del poema tienen, en total, 10.565 versos blancos, de base pentamétrico-yámbica. La primera edición (1667) tenía diez libros, aunque el material era virtualmente el mismo. Existe una anécdota no menos verídica que inocente respecto a la redacción del *Paradise Regained* (*El Paraíso recobrado,* 1671). Después de haber leído el *Paradise Lost,* Ellwood, un amigo cuáquero de Milton, le dijo: «Mucho has dicho de *El Paraíso perdido;* ¿qué piensas decir de *El Paraíso recobrado?*». A esta anécdota suele atribuirse el origen del segundo gran poema miltoniano [36]; pero el asunto del primer poema casi exige el desarrollo del segundo, y en la conciencia de Milton, al componer el *Paradise Lost,* sin duda estaba presente la idea complementaria del *Paradise Regained.* Conviene hacer constar, sin embargo, que éste no es una continuación ni una segunda parte del anterior, sino un poema distinto. El *Paradise Regained* consta de cuatro libros, con un total de 2.069 versos, y trata exclusivamente de las tentaciones de Jesús en el desierto. Según la concepción de Milton, si el Paraíso se perdió porque Adán y Eva cedieron a la tentación de Satán, fue recobrado por la resistencia del Hijo de Dios, en el episodio de las tentaciones. En el *Paradise Regained,* Satán no se presenta con la apostura de algunos momentos del *Paradise Lost,* sino como un ser astuto, suave y adaptable: un «espíritu infortunado», como se califica a sí mismo. Este poema es una amplificación del texto evangélico, viva, ingeniosa y densa de sabiduría, con poca ornamentación y escasas imágenes. Su estilo literario es distinto del que se utiliza en el poema anterior. Es un estilo de tono menor, no épico, aunque de ningún modo prosaico. Milton considera las tentaciones de Jesús como el hecho más importante de su vida pública. En la resistencia que les opone nos da ejemplo. Jesús vence las tentaciones antes de empezar su ministerio [37]. Es la antítesis de los idealistas precipitados y de los políticos oportunistas. El vencimiento de sí mismo, realizado por Jesús, después de sus discusiones con Satán, constituye el argumento del *Paradise Regained.*

Juntamente con este poema, Milton publicó, en 1671, la tragedia bíblica *Samson Agonistes (Sansón el luchador),* inspirada en el teatro griego; se

[36] Con referencia a esta anécdota, ver David Daiches, capítulo V, de *Milton,* London, 1958.

[37] En el *Paradise Regained,* Milton sigue el evangelio según Lucas en cuanto al orden de las tentaciones de Jesús. El libro I se refiere a la tentación del hambre en el desierto. Los libros II y III, a las tentaciones de la gula, la riqueza y el poder, en lo alto del monte. En el libro IV, Satán invita a Jesús a tentar a Dios arrojándose desde lo alto del templo.

ajusta a la narración del cap. XVI del libro de los *Jueces*, cuando Sansón, ciego y prisionero de los filisteos, reducido a circunstancias semejantes a las del poeta al escribir el drama, realiza la hazaña de derrumbar el templo de los enemigos de Israel y de su Dios. Intervienen en la obra seis personajes y el coro, y consta de 1.758 versos blancos [38]. Después de Shakespeare, Milton es el poeta más importante de Inglaterra.

2. LA PROSA DE MEDIADOS DEL SIGLO XVII

En el siglo XVII, la prosa literaria inglesa se debate entre la sutileza expresiva y la claridad de estilo, entre el conceptismo, el decorativismo y la exuberancia, y la directa y vigorosa llaneza. Sin embargo, en el período que media entre los años 1625 y 1660, el ornamental vocabulario isabelino y el estilo elevado dejan paso a una dicción más sencilla y rápida, que se impondrá en la época de la Restauración. Es un aspecto del forcejeo de la literatura inglesa, al borde del siglo XVII, entre los estilos ciceroniano y petrarquista, y el senequismo y el barroquismo metafísico, para desembocar, en el último tercio del siglo, en el cauce de lúcida expresión de John Dryden, que constituirá la corriente estilística dominante en la prosa del siglo XVIII [1].

LA PROSA CAROLINA Y REPUBLICANA

Se estudiarán aquí los prosistas más importantes del período. Sus formas de expresión van desde el gran estilo latinizante —a menudo difícil— de Milton al estilo agradable y suelto de Walton, pasando por los términos medios de Browne y de Taylor.

Milton. Aparte unos esbozos de carácter autobiográfico, los escritos en prosa de John Milton [2] versan sobre tres aspectos de la libertad: la libertad religiosa, la libertad civil y la libertad individual. La mayoría de estos escritos se publicaron como folletos anónimos, lo cual indica que su autor les daba un sentido utilitario de carácter didáctico, informativo o de controversia. En conjunto, son una insistente defensa de la libertad del hombre contra la absorbente presión de las instituciones, de la sociedad o del gobierno autoritario. Pero este defensor de la libertad no se daba cuenta de que caía en el otro extremo, y que al oponerse a unas posiciones,

[38] Para la obra en prosa de John Milton, ver el capítulo V, subcapítulo 2.

[1] Ver Douglas Bush, capítulo VI de *English Literature in the Earlier Seventeenth Century, 1600-1660*, Oxford, 1966. También la introducción de Peter Ure a *Seventeenth Century Prose, 1620-1700*, vol. 2 de *The Pelican Book of English Prose*, Penguin Books, 1956. *The Pelican Book of English Prose* (From the beginning to 1800), ed. by Roger Sharrock, Penguin Books, 1970.

[2] John Milton, *Prose Writings*, intr. by Kathleen M. Burton, London, 1958.

defendía otras quizá más peligrosas para la libertad o la felicidad humanas. Por otra parte, no siempre sus puntos de vista fueron bien recibidos por la opinión puritana. Y él mismo a veces percibió que lo que había defendido un día daba en la práctica un resultado deficiente o contrario al esperado. Los escritos más importantes para el lector moderno son: *Areopagitica, The Doctrine and Discipline of Divorce* y *Of Education.* El primero (1644) es una elocuente defensa de la libertad de imprenta; trata de demostrar que, si la censura suponía un insulto para el hombre como tal, constituía un abuso intolerable contra la dignidad de los hombres de estudio y los clérigos. Milton estaba seguro de que la discusión originaba la luz; y que de la libertad de palabra, el Estado tenía mucho que agradecer y esperar y poco que temer; sólo las tiranías practicaban la censura de las publicaciones. Milton creía que en un Estado tutelar no había modo de que los hombres se desarrollaran y maduraran. La libertad de imprenta, por tanto, concedía al hombre la posibilidad de que sus actividades se encauzaran hacia la virtud; pues, aunque caído, al hombre le quedaba todavía suficiente luz del don originario de la razón para desarrollarla hacia la libertad moral. El título helenizante que lleva este folleto, se debe a la comparación implícita entre el Areópago de Atenas y el Parlamento inglés. Los sabios y severos jueces atenienses, como entidad idealizada, eran tenidos en gran estima en la Europa del siglo XVII. *The Doctrine and Discipline of Divorce* (1644) es un tratado sobre el divorcio en un sentido elevado y serio. A Milton le horrorizaba la idea de que sólo el adulterio pudiera ser causa de divorcio; pues en tal caso la ley pondría el cuerpo del hombre por encima de su alma. Para él, lo grave era el desajuste espiritual entre los esposos, y la pareja que más estaba encadenada que casada, desagradaba a Dios. Milton consideraba que no había posibilidad de superación y felicidad en los cónyuges que no fuesen el uno para el otro lo que Dios quería. Estaba convencido de que el matrimonio como institución no debe preferirse al bien del hombre o a las simples exigencias de la caridad. En el libro primero trata de reconciliar las manifestaciones de Moisés y Jesús respecto de las causas por las que puede concederse el divorcio; en el segundo subraya que ambos puntos de vista deben interpretarse a la luz de las reglas de la caridad cristiana. En *Of Education* (1644), Milton insiste en que las escuelas deben servir para formar el carácter. La educación ha de dotar al hombre de la facultad de pensar bien, que es la única fuente del bien obrar. Los hombres de estudio tienen que ser ciudadanos responsables, capaces de orientar a los demás en cualquier conflicto. Su fe perfeccionista, su afán progresista y aleccionador, es fruto de una época revolucionaria, aunque él fuese un hombre de carácter tranquilo, extraordinariamente responsable y moderado. También es preciso hacer constar el celo que puso en sus escritos en defensa del puritanismo religioso y en contra de la jerarquía eclesiástica anglicana —*Of Reformation in England* (1641)—, motivos que para él constituían la causa principal de que la Reforma no se realizase con la debida agilidad y eficacia. Otra cosa es el hecho de que la pasión llegara a cegarle de tal modo, que este paladín de la libertad religiosa se la negase a los católicos, por considerarlos auténticos herejes

—*Of True Religion, Heresy, Schism, Toleration* (1673)—, cuando Carlos II proclamó la Declaración de Indulgencia (1672) en favor de las confesiones cristianas separadas del anglicanismo. La prosa de Milton es de estilo elevado y latinizante en gran escala, y, a menudo, concentrada y difícil. Ello no quiere decir que en estos folletos no se encuentren períodos más sencillos y organizados, comparables a la buena tradición de la prosa inglesa.

Browne. Contemporáneo de Milton, Thomas Browne (1605-82)[3] vivió una vida de trabajo y estudio, al margen de los acontecimientos políticos. Nació en Londres, se graduó en letras en Oxford, y estudió medicina en las famosas facultades europeas de Montpellier, Padua y Leyden. En 1637 se doctoró en medicina en Oxford, y pronto se trasladó a Norwich, donde se casó y ejerció su profesión toda su vida. Browne era monárquico, pero su condición pacifista le impidió tomar parte en el conflicto civil que envolvió a su patria. Fue nombrado caballero por Carlos II en 1671, y, al morir, fue enterrado en la iglesia de St. Peter Mancroft, de Norwich. Era un hombre moral e intelectualmente muy completo, y en él su profesión se armonizaba con una gran afición a la filosofía, la arqueología y los problemas morales. En su actitud meditativa presenta aspectos de filósofo y de místico. Poseía una buena colección de libros, objetos arqueológicos y obras de arte, y sostenía correspondencia con personalidades de relieve, en particular con John Evelyn. Desde el punto de vista religioso, no podía dejar de reaccionar contra el extremismo puritano, que a su entender era un elemento destructivo. Hombre sensato y moderado, entendía que la religión era un privilegio del alma individual y no una coacción social de la libertad, algo obligatorio, fruto de imposiciones y recetas. Su actitud tolerante le hacía respetar los sentimientos religiosos de los hombres. Browne no veía contradicción entre la religión y la ciencia: ésta consistía para él en la serie de conocimientos parciales del hombre acerca de las leyes naturales por las que se cumplían los divinos propósitos.

La producción propiamente literaria de Browne es reducida, y puede limitarse a tres obras de corta extensión: *Religio Medici, Urn Burial* y *Christian Morals.* En *Religio Medici* (1635 y 1643) el autor defiende su fe cristiana y su vinculación al anglicanismo, con el debido respeto a la Iglesia católica. Constituye, en el fondo, un noble intento de clarificación de sus ideas personales sobre sus creencias religiosas. Es una obra esencialmente meditativa —con matices de autobiografía espiritual—, y un importante ensayo de teología mística. *Urn Burial or Hydriotaphia (Urnas funerarias,* 1659) tiene su origen en el descubrimiento de unas urnas funerarias en el condado de Norfolk. Es una disquisición de carácter filosófico respecto de la preocupación humana por la fama y las ansias de perpetuarla y extenderla mediante los monumentos sepulcrales. Constituye una serie de reflexiones so-

[3] Edmund Gosse, *Sir Thomas Browne,* London, 1905. William P. Dunn, *Browne. A Study in Religious Philosophy,* Minneapolis, 1950. Thomas Browne, *Works* (4 vols.), ed. by G. L. Keynes, London, 1964. Idem, *Religio Medici and Other Writings,* by Halliday Sutherland, London, 1962. Además del primer título este libro contiene *Urn Burial, The Garden of Cyrus* y *Christian Morals.*

bre la brevedad de la vida, la ridícula vanidad de las ambiciones humanas y la pequeñez de nuestras cosas, comparadas con la inmortalidad, la eternidad y Dios. En esta obrita es donde la prosa de Browne parece más compacta y modelada, y donde su temperamento poético, melancólico, pero amable y sereno, se muestra más realzado. *Christian Morals,* de publicación póstuma, en 1716, es una obra más breve aún que las anteriores. El título define el contenido, y en ella se agrupan reflexiones y preceptos de moral cristiana y normas de conducta, tan útiles y estimulantes para los contemporáneos del autor, como para el lector actual. Lo más característico, literariamente, de este precioso librito es la exageración a que llegan su léxico y su estilo, aforístico y latinizante. Aunque bastante próxima al antiguo sistema de construcción, la prosa de Browne es más clara y amena que la de Milton.

Walton. Izaak Walton (1593-1683) [4], como Burton y Browne, gana la simpatía del lector por las cualidades de su carácter. Walton no estudió en la universidad, y carecía de la erudición de los prosistas citados. Pero presenta una visión más amable de la vida, en un libro ameno y sencillísimo, *The Complete Angler,* que es una exposición de la belleza del campo inglés y, al mismo tiempo, un tratado de pesca con caña en los ríos de las afueras del Londres del siglo XVII. Walton nació en Stafford, de padres humildes, y pronto se trasladó a Londres para dedicarse al comercio de objetos de metal. El hecho de vivir junto a Fleet Street y Chancery Lane —calle todavía famosa por sus platerías—, le puso en contacto con John Donne, vicario entonces de St. Dunstan in the West. También fue amigo de Ben Jonson, de Drayton, y de los obispos Hall y King. Esta primera parte de su larga vida es más bien de actividad comercial y de relación social. Su primera obra fue una biografía de John Donne (1640). Hacia 1645, abandona Londres para vivir en el campo, en Clerkenwell, y, más tarde (1662) en Winchester. Allí vivió una temporada con su amigo el obispo Morley, y murió en casa de su yerno, en esta misma ciudad, a los 90 años. Fue enterrado en la catedral de Winchester, como, más de un siglo después, la novelista Jane Austen.

La vida de Walton fue sencilla, amable y feliz, y sus escritos comunican la transparencia y aceptación de su carácter. Era monárquico moderado, anglicano sin fanatismos, y tenía muy buenos amigos católicos. Su testamento es testimonio de un hombre sabio, afectuoso, religioso y humilde. Walton escribió poco. Dos libros, y no extensos, constituyen su producción. *The Lives of John Donne, Sir Henry Wotton, Richard Hooker, George Herbert and Robert Sanderson,* publicadas separadamente en 1640, 1651, 1665, 1670 y 1678, y agrupadas posteriormente en un volumen, constituyen una generosa visión de la vida de sus biografiados. Se considera que estas *Lives*

---

[4] Margaret Bottrall, *Izaak Walton,* London, 1955. *The Complete Walton,* ed. by G. L. Keynes, London, 1929. Izaak Walton, *The Complete Angler,* Introduction by Andrew Lang, London, 1953. Idem, *The Lives of John Donne, Sir Henry Wotton, Richard Hooker, George Herbert, Robert Sanderson,* Introduction by George Saintsbury, Oxford University Press, 1962.

(Vidas) manifiestan las ideas y el temperamento del autor en los rasgos biográficos de los amigos con quienes se sentía más identificado. Apenas podía ser de otro modo, pues la biografía era para Walton, si no exactamente un panegírico, sí una selección de los momentos singulares positivos que esbozan y determinan el carácter de un hombre. En el estudio de la literatura inglesa, interesan especialmente las vidas de Donne, Herbert y Hooker, las cuales, aunque idealizadas, ofrecen interpretaciones y material anecdótico de primera mano.

La obra más importante de Walton —uno de los clásicos de la prosa inglesa— es *The Complete Angler (El perfecto pescador de caña,* 1653, revisada por última vez en 1676). De argumento casi inexistente, describe al pescador de caña, con sus aparejos, saliendo de Londres al rayar el alba. Se encuentra con los cazadores, con los que entra en conversación. Uno de ellos toma la decisión de acompañar al pescador, y convencido por los argumentos de éste —los apóstoles eran pescadores— accede a realizar con él una excursión piscatoria de varios días. Forman el libro las amables reflexiones de ambos compañeros, las descripciones de parajes y ambientes, el recreo al aire libre y la plácida actividad de la pesca, la benevolencia y sencillez de los campesinos y sus interesantes quehaceres, combinado todo con las lecciones de pesca de caña, procedimientos técnicos, clases de peces, diversidad de ríos, temporadas y climas. La acción apenas existe. Dos interpolaciones importantes interrumpen, sazonándolas, la corriente narrativa: la aparición de una pastora y su hija, a las cuales invitan a cantar unas canciones o baladas [5] y las obsequian con una hermosa carpa; y la descripción de una noche en la posada donde se recogen los pescadores para disfrutar de una sabrosa cena de pescado, buen vino, agradable compañía y excelente humor, después de una jornada de sana actividad. La excursión dura cinco días, al fin de los cuales los pescadores regresan al punto de partida. El libro termina con un elogio del deporte de la pesca, que infunde a los hombres amor a la naturaleza y a la calma [6]. *The Complete Angler* es una obra reposada y amable, llena de benevolencia hacia los hombres y sus ocupaciones, y de gratitud al autor de la creación. Entraña una serena filosofía de la vida, y enseña a apreciar lo que Dios ha puesto al alcance del hombre. Walton describe de un modo insuperable la visión inglesa de la naturaleza, y sintetiza muy gráficamente la sabia actitud británica ante la existencia.

Taylor. Como Hooker, Jeremy Taylor (1613-67) [7] es uno de los grandes predicadores y teólogos ingleses que fue a la vez eminente hombre de

5 La balada que canta la pastora joven es «The Milk-Maid's Song» de Christopher Marlowe; la que canta la madre es «The Milk-Maid's Mothers Answer», el contrapunto que Walter Raleigh escribió para la balada de Marlowe.

6 En la evocativa vidriera dedicada a Izaak Walton en la catedral de Winchester se lee «Study to be quiet» («Aprende a ser sosegado»).

7 Edmund Gosse, *Jeremy Taylor,* London, 1904. C. J. Stranks, *The Life and Writings of Taylor,* London, 1952. Jeremy Taylor, *Whole Works* (15 vols.), ed. by Reginald Heber, London, 1822. Ibidem, (10 vols.), revised by Charles P. Eden, London, 1847-52. Idem, *The Golden Grove. Selected Passages,* ed. by Logan Pearsall Smith, Oxford, 1930.

letras. Su obra es extensa; pero su fama literaria se apoya sobre todo en la afortunada combinación estilística, de sencillez y esplendor, en sus pláticas y sermones. Obras de meditación como *Of Holy Living (Santidad en la vida,* 1650) y *Of Holy Dying (Santidad en la muerte,* 1651), o sermones como «The Marriage Ring» («El anillo matrimonial»,) constituyen elocuentes ejemplos de prosa sabia, articulada y convincente, cuya claridad e interés doctrinal, poder expresivo y modernidad, pueden ofrecer no sólo provecho, sino incluso atractivo a las generaciones actuales.

CAPÍTULO VI

LITERATURA DE LA RESTAURACIÓN

La revolución que envió al patíbulo a Carlos I no fue menos religiosa que política; porque los hombres que se levantaron frente a la irrestringida autoridad del rey y sus prerrogativas absolutas eran, en su mayoría, hombres de religiosidad profunda, inspirados por los principios calvinistas llevados por Knox a Escocia durante la segunda mitad del siglo XVI. La sinceridad de estos sentimientos se manifiesta en las obras en prosa de Milton y, todavía más depurada, en *The Pilgrim's Progress* y demás obras de Bunyan. Pero la intolerancia puritana se transformó pronto en tiranía, y la sátira de Butler, *Hudibras,* demuestra la disconformidad de un gran sector de la nación inglesa con el sombrío gobierno de los republicanos.

Los puritanos, con su disciplina, su fanatismo y su moralismo práctico llevados a las últimas consecuencias, rompieron el molde de la moral inglesa, y en 1660 subía Carlos II Estuardo al trono, en un ambiente de extraordinaria frivolidad. Esta elegante ligereza se refleja en seguida en la literatura, sobre todo en la comedia, que es el género más abierto a la influencia del entorno social. No hay comedia de Dryden, Etherege, Wycherley, Congreve, Vanbrugh o Farquhar que no contenga elementos licenciosos. Contra la depravación general de la escena inglesa del período se levantó Jeremy Collier con su *Short Wiew of the Immorality of the Stage,* en la que censura duramente sobre todo a Congreve y Vanbrugh. Éstos se ofendieron; pero Dryden admitió que Collier tenía razón, y lo reconoció en el prólogo a sus *Fables* y en la oda escrita a la memoria de la joven Anne Killigrew [1].

La clausura de los teatros ingleses desde 1642 hasta 1660 fue la causa visible de la fundamental desemejanza del teatro isabelino y el de la Restauración. Derrotados los monárquicos —«the cavaliers»—, muchos de ellos

---

[1] G. M. Trevelyan, *Illustrated History of England,* London, 1956. Idem, *English Social History,* London, 1946. J. R. Green, *A Short History of the English People* (2 vols.), London, 1964. T. B. Macaulay, *The History of England* (4 vols.), Intr. by Douglas Jerrold, London, 1962-5. Maurice Ashley, *England in the Seventeenth Century,* vol. 6 de *The Pelican History of England* (9 vols.), ed. by J. E. Morpurgo, Penguin Books, 1954. T. K. Derry, C. H. C. Blount, T. L. Jarman, *Great Britain (Its history from the earliest times to the present day),* Oxford University Press, 1962.

se refugiaron en Francia, especialmente en París, donde frecuentaron los espectáculos del Hôtel Bourgogne y el Palais Royal. Era el período de los triunfos dramáticos de Corneille con sus grandes tragedias. Los emigrados ingleses quedaron sorprendidos por la ordenada pomposidad y grandilocuencia de la tragedia francesa, y, cuando la Restauración los devolvió a su patria, desearon ver en ella esta clase de espectáculo. Dryden y Otway se encargaron de proporcionárselo. Sus contemporáneos consideraban que *All for Love*, de Dryden, era una tragedia tan bella como *Antony and Cleopatra*, de Shakespeare, y mejor estructurada.

La comedia inglesa de la Restauración no presenta un influjo francés tan directo (Molière estrenó sus *Précieuses Ridicules* en 1659). El ambiente general sí es bastante afrancesado; pero en vez de producir comedias de carácter como las de Molière, que se lanzan al ataque de un vicio o a la denuncia de la necedad, los ingleses crearon una exquisita comedia de salón, fascinadora y elegante, de ingeniosísimo lenguaje, aunque de escaso contenido y poco arraigo en las realidades de la vida. Independientemente de las consideraciones políticas y morales, la literatura de la Restauración ofrece modalidades de estilo y de procedimiento, completamente visibles.

Sería inútil buscar en la poesía de la Restauración las cualidades imaginativas y el empuje de la poesía isabelina, jacobina y carolina. Aunque en Dryden estas cualidades no están, ni mucho menos, apagadas, en general van en manifiesto declive. Aparece la poesía didáctica, satírica y descriptiva, que pasa a ocupar el lugar de preferencia. El poema épico extenso tiende a la reducción, aunque el *Paradise Lost*, de Milton, y *Hudibras*, de Butler, se escribieron en esta época.

La prosa busca una expresión clara, inteligible para todo el mundo, y se manifiesta en la novela alegórica (Bunyan), en la prosa poética y mística (Traherne), en la crítica literaria (Dryden), en las memorias de Evelyn y Pepys y en los escritos filosóficos e históricos de Hobbes, Locke y Clarendon [2].

1. POESÍA DE LA RESTAURACIÓN

JOHN DRYDEN Y SAMUEL BUTLER

Dryden. Los poetas más importantes de la Restauración (1660-1700) son Dryden y Butler. John Dryden (1631-1700) [3] es la máxima figura de es-

[2] J. W. Atkins, *English Literary Criticism. 17th and 18th Centuries*, London, 1954. Ver «The Age of Dryden», vol. VIII de *The Cambridge History of English Literature*, ed. by A. W. Ward and A. H. Waller, Cambridge, 1952. James Sutherland, *English Literature of the Late Seventeenth Century*, Oxford, 1969. Ernest A. Baker, ver el vol. 3 de *The History of the English Novel*, New York, 1957. *From Dryden to Johnson*, vol. 4 de *A Guide to English Literature*, ed. by Boris Ford, Penguin Books, 1957. *Seventeenth Century Prose, 1620-1700*, ed. by Peter Ure, vol. 2 de *A Pelican Book of English Prose*, Penguin Books, 1956. Martin Price, *The Restoration and the Eighteenth Century*, Oxford University Press, 1973. Bonamy Dobrée, *Restoration Comedy, 1660-1720*, Oxford, 1962. Idem, *Restoration Tragedy, 1660-1720*, Oxford, 1963. Allardyce Nicoll, *A History of English Drama*, vol. I: *Restoration Drama, 1660-1700*, Cambridge, 1661.

[3] Ver «John Dryden», en Samuel Johnson, *Lives of the English Poets* (2 vols.), Intr. by L.

te período, el precursor de todos los movimientos, y la personalidad más sobresaliente en todos los géneros. Poeta, dramaturgo, crítico y traductor, es lo que podemos llamar el perfecto hombre de letras, por su cultura e inteligencia, su disciplina mental y su notabilísimo talento literario. Como poeta, Dryden es el menos inspirado de los grandes poetas ingleses; y, en este aspecto, se ajusta bien a su tiempo, ya que la poesía del período se había reducido a una disciplina y una técnica. El tema lo proporcionaba cualquier acontecimiento externo. Y Dryden, con su saber y su conocimiento del oficio, elaboraba el poema conveniente, poniendo en la tarea su inteligencia y sentimientos de hombre, inglés y católico, de la última parte del siglo XVII.

Dryden estudió en la Westminster School y en el Trinity College de Cambridge. En Londres, fue secretario de un primo suyo que era miembro del Parlamento; heredó pronto una pequeña propiedad, y, en 1663, se casó con lady Elizabeth Howard, hija del conde de Berkshire. En este mismo año empezó a escribir para el teatro. Con la publicación del poema *Annus Mirabilis* (1667) dio en el blanco de la fama, y tres años después (1670) era nombrado poeta laureado e historiógrafo con la gratificación de 200 libras anuales. Los doce años siguientes le proporcionaron renombre indiscutible: con sus dramas, críticas y poemas satíricos *(Absalom, The Medal, Mac Flecknoe, Religio Laici)*, y con su maestría técnica y su originalidad en la composición, hacia 1682 se convertía en la personalidad literaria más influyente del período. Era el mentor literario indiscutible; Pope, de niño, pudo verle presidiendo la tertulia literaria londinense de Will's Coffee-House. En 1685, con ocasión del advenimiento de Jacobo II, se convirtió al catolicismo y, en la revolución de 1688, perdió su condición de laureado, lo cual demuestra su sinceridad religiosa. Escribió hasta el fin de sus días. La traducción de las obras de Virgilio fue lo que le proporcionó mayor provecho económico. Se enfrentó con la vejez con gran entereza, y, al morir, fue enterrado en Westminster Abbey.

En todos los movimientos literarios aparecen precursores de la figura principal, que será la que marcará la dirección definitiva y encauzará una determinada tendencia. Los precursores de Dryden fueron Edmund Waller (1606-87) y John Denham (1615-69); pero sólo con él toma impulso el movimiento clarificador, y su influencia dominará prácticamente todo el siglo XVIII, y aun se dejará sentir posteriormente. Para Johnson, la poesía podía repetir acerca de Dryden lo que la historia dice de Augusto con relación a Roma: «Que la encontró de ladrillo y la dejó de mármol» [4]. Cualidades marmóreas, estabilidad clásica, es decir, perfecta dicción y buena

Archer Hind, London, 1953-4 George Saintsbury, *Dryden*, London, 1881. T. S. Eliot, «Homage to Dryden» (1924), en *Selected Essays*, London, 1953. D. Nichol Smith, *Dryden*, Cambridge, 1950. Charles E. Ward, *The Life of Dryden*, Chapel Hill, N. C. 1961. Earl Miner, *Dryden's Poetry*, Bloomington and London, 1967. John Dryden, *Poetry, Prose and Plays*, ed. by Douglas Grant, London, 1952. John Dryden, *Poems*, ed. by John Sargeant, Oxford University Press, 1952. Idem, *Dryden: A Selection*, ed. by John Conaghan, London, 1979.

[4] Samuel Johnson, al final de su estudio «John Dryden», en *Lives of the English Poets* (2 vols.), Intr. by L. Archer Hind, London, 1953-4.

métrica, sí las tiene la poesía de Dryden. Pero inútilmente se buscará en ella la dimensión inspiradora que, para los modernos, distingue a la poesía auténtica. Con todo, Dryden es un maestro indiscutible. Su sólida formación de hombre de letras, su vigor intelectual, su dominio estilístico, su capacidad para moldear en buenos versos cualquier tipo de materia, su claridad meridiana, su frescor en la expresión poética del pensamiento son sus cualidades principales y su mérito. Carece, en cambio, de la belleza pura que aparece en Spenser, Shakespeare, Shelley y Wordsworth. Donde mejor encaja es en la línea de Chaucer, aunque le falta la calidad narrativa del poeta medieval. Pero sería desacertado acudir a Dryden en busca de lo que no puede ofrecer. No esperemos, pues, de él las portentosas escenografías de Milton, el amor semimístico de Wordsworth por la naturaleza, el exaltado idealismo lírico de Shelley, el desbordado apasionamiento de Byron. Pero en vigor, elegante y refrenado, perfecto dominio del lenguaje y capacidad de canalizar el pensamiento o la emoción para que las palabras manifiesten lo que el poeta quiere, Dryden no tiene rival. Por otra parte, nos desarma por su carencia de ambición de fama: «La posteridad reconocerá, por lo menos, que fui un buen versificador» [5]. Es el más grande de los poetas satíricos ingleses, el exponente máximo de la poesía precisa y el más sobresaliente de los poetas racionalistas.

Dryden no fue sólo satírico, sino poeta en todos los géneros, aunque donde menos destacó fue en el lírico: es fundamentalmente un poeta narrativo. Se puede encontrar en su obra una interesante y sugestiva poesía lírica en forma de canciones, poemas breves, separados o incluidos en sus dramas; pero incluso entonces adquiere en seguida un aire y una extensión que difieren de lo que entendemos por poesía lírica. Dryden no se sentía inspirado por un impulso lírico espontáneo: escribía casi siempre movido por los acontecimientos de la vida pública. Es fundamentalmente un poeta circunstancial y objetivo.

El primer grupo de poemas de Dryden es de carácter encomiástico, laudatorio e histórico-narrativo, sin que en él asome la sátira. Lo constituyen, entre otras obras, las «Heroic Stanzas» (1659), dedicadas a ensalzar la figura de Oliver Cromwell con ocasión de su muerte; *Astraea Redux* (1660), que conmemora la restauración monárquica y el regreso de Carlos II, seguido de un panegírico sobre la coronación (1661), y *Annus Mirabilis* (1667), que narra dos acontecimientos importantes: la guerra con Holanda y el Gran Fuego de Londres. Este es el más extenso de los poemas del primer grupo (304 cuartetos), y uno de los más notables de toda la producción de Dryden. En él se hace una detallada narración histórica de las tres grandes batallas navales de aquel año entre ingleses y holandeses. Se utilizan imágenes y estructuras derivadas de los clásicos, pero el poeta aporta una sorprendente vivacidad propia. La descripción del incendio de Londres en 1666 tiene aún más calidad imaginativa, y coincide en su expresión poética con la visión en prosa que del hecho dan en sus diarios Evelyn y Pepys.

---

[5] Bonamy Dobrée, «John Dryden», en *Fifteen Poets. From Chaucer to Arnold*, Oxford, 1941.

Durante catorce años, Dryden escribe sólo piezas dramáticas, y hasta 1681 no vuelve a componer poemas. El primero del segundo grupo será *Absalom and Achitophel* (1681), sátira política contra lord Shaftesbury, y uno de los mejores poemas satíricos de toda la literatura inglesa. La materia histórica se la proporcionó la decisión del partido liberal, que, ante el próximo fin de Carlos II, acordó no aceptar por rey a su hermano Jacobo II, por ser católico. Dryden consideró ilegal la proposición —aun cuando él no era todavía católico—, y se lanzó al ataque contra el conde de Shaftesbury y su partido. En el poema se ridiculiza a Shaftesbury al asimilarlo a Achitophel, el tortuoso consejero del rey David, a la vez que se personifica al duque de Monmouth —hijo natural de Carlos II y pretendiente al trono, apoyado por los liberales— en Absalón, el hijo rebelde del monarca israelita. David, en el poema, representa a Carlos II. El éxito de la obra fue tan grande, y tal su eficacia emotiva, que en 1682 el movimiento antijacobino había fracasado: Monmouth era arrestado, Shaftesbury huía a Holanda, y el duque de York —Jacobo II— aparecía sin temor en Inglaterra. *Absalom and Achitophel* es uno de los ejemplos más claros de la eficacia con que una obra literaria, apoyada en la verdad, puede actuar sobre la imaginación de un pueblo, cuando la opinión está dividida e incierta, y la balanza poco menos que nivelada. Basta leer la entrada del poema:

In pious times, e'r priestcraft did begin,
Before poligamy was made a sin.

(En los piadosos tiempos en que sacerdocio no había,
Antes que fuera pecado la poligamia.)

para ver la fuerza de la sátira y la soltura y maestría con que Dryden maneja el verso, los acontecimientos, las imágenes, los nombres históricos, conjugándolo todo con la actualidad inglesa y el problema sucesorio del momento. *Mac Flecknoe* (1682) es una sátira personal contra el poeta y dramaturgo Thomas Shadwell. Se trata de un poema burlesco de incomparable eficacia, que sirvió de modelo a *The Dunciad,* de Pope. Shadwell, partidario de los liberales, había contestado al poema *The Medal (La medalla,* 1682), de Dryden, que era otro ataque digirido contra el conde de Shaftesbury. En *Mac Flecknoe,* Dryden lanza su fuerza demoledora contra el fanático escritor protestante Shadwell, asegurando que, si algunos poetas del reino de la estupidez alguna vez tenían aciertos literarios, Shadwell no los conseguía ni por casualidad. Mac Flecknoe [6] es, en el poema, rey del país de la estulticia; cede su trono a Shadwell, pues éste manifiestamente le aventaja en carencia de méritos. Después de una larga enumeración de cualidades negativas, se corona a Shadwell [7] monarca de la estupidez, en la barriada de Barbican.

Religio Laici (1682) es la composición más personal y espontánea de Dryden. Va precedida de un extenso prólogo en prosa, que es una disquisi-

[6] Mac Flecknoe es el nombre que da Dryden a Richard Flecknoe (m. 1678?), poeta y, posiblemente, cura irlandés, satirizado por Andrew Marwell, en 1645.
[7] Thomas Shadwell (1642?-1692), dramaturgo y poeta contemporáneo de Dryden.

ción noble y sensata acerca de la existencia de Dios, las dificultades del hombre para penetrar en su esencia y propósitos por medio de la razón, y la necesidad de recurrir a la religión como puente entre la humanidad y esa abrumadora realidad desconocida pero intuida, a la que llamamos Dios. El poema ofrece la razonable opinión de un laico ante los innumerables problemas de carácter dogmático y teológico suscitados por la época y discutidos por las múltiples iglesias protestantes. Representa un término medio entre el anglicanismo y el catolicismo, y demuestra que Dryden había ya iniciado su camino hacia la Iglesia de Roma. En su aspecto verbal, el poema todavía parece más anglicano que católico y, desde este punto de vista, demuestra la deficiencia del deísmo y del racionalismo frente a la religión revelada y la necesidad de la fe en Jesucristo. *Religio Laici* y la elegía a Mrs. Anne Killigrew indican la orientación de Dryden hacia un tipo de cristianismo que ofreciera mayor seguridad dogmática y más universalidad. En 1685, Dryden se convierte al catolicismo, y *The Hind and the Panther (La corza y la pantera,* 1687) es una consecuencia de su conversión. Este es el poema más extenso de Dryden —2.593 versos—, obra vigorosa y sincera, que le acarreó el disfavor de ambos grupos religiosos. Cuando William y Mary ascendieron al trono, Dryden cayó en desgracia y fue sustituido como poeta laureado por Shadwell. *The Hind and the Panther* tiene tres partes: la primera es una descripción de diferentes sectas religiosas, representadas por distintos animales, especialmente la corza, blanca, inmortal e inalterable, que simboliza a la Iglesia católica, y la pantera, que representa al anglicanismo, dotado de cierta nobleza en cuanto que imita a Roma, pero bastardeado por la influencia de Calvino. En la segunda parte se enfrentan las dos Iglesias, y desarrollan su antigua polémica, histórica y teológica. La tercera toma una dirección satírica y de carácter político; la pantera y la corza disputan entre sí, según el procedimiento literario de la fábula. La última obra de Dryden son sus *Fables Ancient and Modern* (1700), un conjunto de admirables traducciones de Homero, Ovidio, Boccaccio y Chaucer, precedido por un prólogo que contiene excelente teoría literaria y acertadas apreciaciones sobre el arte de traducir. Lo más interesante para el estudioso de las letras inglesas es que Dryden sintiera la necesidad de adaptar cuatro narraciones de los *Canterbury Tales,* de Chaucer, a la modalidad estilística y ambiental de su época. Es también imprescindible, para enjuiciar a Dryden, tener en cuenta sus célebres composiciones: «A Song for St. Cecilia's Day» (1687) y «Alexander's Feast, or The Power of Musique» (1697), odas escritas en honor de Santa Cecilia, en las que se cantan las excelencias de la música. La última era muy apreciada por el propio poeta.

S. Butler. El fanatismo y las ridículas manifestaciones puritanas tenían que suscitar una reacción contraria en personas que no participaban de las mismas convicciones. No es que Samuel Butler (1612-80)[8] tuviese

[8] Ver «Samuel Butler», en Samuel Johnson, *Lives of the English Poets* (2 vols.), intr. by L. Archer Hind, London, 1953-4. Edward A. Richards, *Hudibras in the Burlesque Tradition,*

nada contra la justicia, la seriedad y el celo religioso; pero, temperamentalmente distinto de Bunyan, que era un místico y un iluminado, no tenía por qué ver las cosas como él, y muchos aspectos de la moral puritana despertaban inevitablemente su satírica agresividad. Una afortunada coincidencia hizo que Butler fuese secretario de sir Samuel Luke, coronel puritano a cuyas órdenes combatió Bunyan en la Guerra Civil. Bunyan veía al coronel Luke aureolado con todas las virtudes y guiado por la Providencia para llevar a cabo su cruzada puritana contra la monarquía y el anglicanismo; Butler, en cambio, lo consideraba un fanático sublime, un Quijote del puritanismo, un exaltado digno de figurar como héroe de un fantástico poema burlesco. Y así fue: los despropósitos del coronel Luke y de los fanáticos que lo rodeaban sugirieron a Butler los personajes y los elementos para su famosa sátira. *Hudibras* (1663-8) es la obra más notable que se escribió en la Restauración como reacción contra el puritanismo y expresión del desagrado que ciertas zonas de la sociedad inglesa experimentaron contra esta tendencia religiosa. El título viene del nombre de un personaje de *The Fairy Queen,* de Spenser [9]. *Hudibras* tiene tres partes —unos 9.000 versos en total—, y su inspiración general es cervantina. El héroe puritano Hudibras —caricatura de sir Samuel Luke— se lanza lleno de entusiasmo religioso a «coronelear» por Inglaterra, montado en un quijotesco rocín y acompañado por su escudero Ralpho. Como en Cervantes, quieren enderezar entuertos, y su primera hazaña la llevan a cabo contra el «bear-baiting» [10], diversión popular de la época, que consistía en una pelea entre varios perros y un oso, condenada por los puritanos. En la primera refriega los héroes puritanos salen triunfantes frente a la multitud desconcertada; pero la muchedumbre reacciona y Hudibras y Ralpho terminan en la picota. Allí se quedan discutiendo, como siempre, sus diferentes puntos de vista, pues aunque ambos son puritanos, Hudibras es presbiteriano y Ralpho independiente. En la segunda parte aparece una viuda, de cuyas posesiones estaba enamorado Hudibras, y ella lo había notado. La viuda visita a Hudibras en la picota, y, después de censurarle su egoísmo, le dice que si se deja azotar será más amable con él. Como en el *Quijote,* los azotes llevan trazas de caer sobre su escudero Ralpho, y se organiza una pelea tremenda. Hudibras y Ralpho consultan después a un astrólogo para saber lo que va a ocurrir con la viuda. Pero el astrólogo resulta ser un impostor; se dan cuenta de ello, y lo apalean después de robarle. En la tercera parte, Hudibras se decide a ir solo a contarle a la viuda sus sufrimientos y sacrificios por ella. Pero Ralpho se le adelanta y lo desenmascara. En esto se oye un tremendo aldabonazo en la puerta, y el valiente caballero puritano se esconde debajo de la mesa, creyendo que es algo sobrenatural motivado

---

New York, 1937. Samuel Butler, *Hudibras,* ed. with an introduction and commentary by John Wildeas, Oxford, 1967.

[9] El nombre de Hudibras (o Huddibras) procede de *The Fairy Queen,* de Spenser (II, 11, 17).

[10] El «bear-baiting» —«morder al oso»— era un entretenimiento muy popular en la Inglaterra de los siglos XVI y XVII. Consistía en echar los perros contra un oso cegado o atado a un poste.

por el astrólogo. La dignidad de Hudibras queda muy deteriorada ante su novia; pero recurre a un abogado, y éste le aconseja escribirle cartas de amor a la viuda para comprometerla con sus respuestas. La obra termina con una engolada epístola de Hudibras a su dama y la contestación negativa de ésta. El poema es una delación de todo lo ruín, lo bastardo, lo intolerante y lo fanático que pudiera haber en el puritanismo. Por supuesto, se trata de una visión exagerada y caricaturesca, pues Butler, por su temperamento, tenía que ver con malos ojos muchos elementos ideológicos y procedimientos prácticos de la secta puritana. La obra fue recibida con entusiasmo, y Carlos II obsequió a Butler con 300 libras. Actualmente, *Hudibras* conserva vigencia como eficaz delación de cualquier clase de fanatismo e hipocresía.

OTROS POETAS

Además de Dryden y Butler, surgieron en la época de la Restauración otros poetas. Nobles y cortesanos casi todos ellos, constituían un grupo de ingenios que brillaba alrededor del rey, y representaba —como la mayoría de los comediógrafos— la reacción antipuritana contra lo serio y lo pomposo.

Wilmot, Sackville, Sheffield y Dillon. John Wilmot, conde de Rochester (1647-80), es uno de ellos, y posiblemente el más desenvuelto. Dotado de talento poético para la lírica y la sátira, su temprana muerte truncó unas posibilidades que parecían seguras. En sus *Poems* (1685) y *Poems on Several Occasions* (1705), se encuentran composiciones amorosas tan afortunadas como «The Mistress. A Song» («La amante. Canción»), «Absent from thee, I languish still» («Ausente de ti, lánguido sigo») y «All my past life is mine no more» («Toda mi vida pasada no es ya mía»), o tan eficazmente incisivas como «A Satire against Mankind» («Sátira contra la humanidad»).

Charles Sackville, conde de Dorset (1638-1706), logró en su tiempo una reputación literaria que hoy no se sostiene y que ya en su día le regateó Samuel Johnson. Entre los pocos poemas que de él incluyen las antologías modernas, el más destacado es «To all you ladies now at land» («A todas vosotras, damas que estáis en tierra»), escrito, según el encabezamiento, la noche antes de que la armada inglesa entrase en contacto con la holandesa, en la guerra de 1665. De ser así, es más de elogiar la serenidad del guerrero que la inspiración del poeta [11]. La composición es notable por la realidad que interpreta y, en un tono entre juguetón y serio, suplica a las damas que en sus diversiones se acuerden de los combatientes y les sean constantes, pues demasiada inconstancia ofrece el mar.

[11] Samuel Johnson, en su breve apreciación biográfica del «Earl of Dorset», en *The Lives of the English Poets* (1779-81), opina que rara vez las anécdotas brillantes son verdaderas del todo, y que, en el caso de este poema, el conde de Orrery le había dicho que Dorset lo había compuesto en una semana, aunque sí lo corrigió la noche anterior a la batalla. «Aun así —añade el doctor Johnson— tenemos que reconocer que era un hombre valeroso».

John Sheffield, duque de Buckingham (1648-1721), es otro noble que peleó contra los holandeses, ejerció cargos públicos y militares, y escribió composiciones poéticas de esperanza y dolor, desesperación y arrepentimiento. Más interesantes son sus poemas estético-didácticos, *Essay on Satire* y *An Essay on Poetry,* que proporcionan conocimientos sobre los gustos y las ideas literarias del autor y de su tiempo. También Wentworth Dillon, conde de Roscommon (1633-85), se interesó por la técnica literaria y la estética en su *Essay on Translated Verse* y en la traducción de la *Ars poetica,* de Horacio.

Sedley, Aphra Behn y Norris. Aparte estos nobles cortesanos que escribieron versos, otros nombres interesantes contribuyen a ampliar el marco poético de la época de la Restauración. Entre ellos son dignos de recuerdo: el comediógrafo Charles Sedley (1639-1701), autor de brillantes poemas líricos de estilo renacentista, como «Ah Cloris!, that I now could sit - As unconcerned» («¡Ah, Cloris!, si pudiera sentarme ahora - tan indiferente») [12], sobre el despertar del amor, «A Song to Celia» («Canción a Celia»), sobre la fidelidad, y «Song» («Canción»), donde se desarrolla el símil del amor y de la mar, por su cambiante disposición [13]; la novelista y dramaturga Aphra Behn (1640-89), por sus poemas breves «Make haste, Amyntas, come away» («Apresúrate, Amintas, ven»), y, sobre todo, «Love in fantastic triumph sat» («El amor, sentado en fantástico triunfo»), alegoría descriptiva del poder del amor y de las penas que es capaz de causar [14]; y John Norris of Bemerton (1657-1711), pensador opuesto al empirismo de John Locke [15], y autor de poemas de carácter meditativo, filosófico y místico, como «The Retirement» y el «Hymn to Darkness» («Himno a la oscuridad») [16], ambos valiosos; horaciano, el primero; miltoniano, el segundo [17].

2. LA NOVELA Y LA PROSA DE LA RESTAURACIÓN

La prosa de la Restauración rehúye, por lo general, tanto la ornamentación estilística ciceroniana como el ingenio senequista del período isabelino, y busca la sencillez expresiva y la facilidad de intelección. La Royal Society, fundada en 1662 [1], apoya esta orientación lo mismo para la pro-

[12] Charles Sedley, *The Mulberry Garden* (1668), act. III, escena 2.

[13] Idem, *Miscellaneous Works* (1702).

[14] Aphra Behn, *Poems upon several Occasions* (1684).

[15] John Norris of Bemerton, *An Essay towards the Theory of the Ideal or Intelligible World* (1701-4).

[16] John Norris of Bemerton, *Poems* (1684).

[17] Charles Whibley, «The Court Poets», en *The Cambridge History of English Literature,* vol. VIII, ed. by A. W. Ward and A. R. Waller, Cambridge, 1952. Samuel Johnson, ver Rochester, Roscommon, Dorset y Buckingham, en *The Lives of the English Poets* (1779-81), vol. I, London, 1954. J. H. Wilson, *The Court Wits of the Restoration,* London, 1948. *The Oxford Book of Seventeenth Century Verse,* chosen by Herbert J. C. Grierson and Geoffrey Bullough, Oxford, 1946.

[1] Fundada en 1662, la Royal Society deriva de la Philosophical Society (1645). Entre sus fundadores se cuentan el poeta Abraham Cowley, el químico Robert Boyle y el naturalista

sa científica que para la literaria, filosófica o histórica. Pero incluso Dryden reconocía que, si este cambio de estilo era ventajoso para la claridad, hacía perder fuerza a la prosa. Ahora bien, esto no significa que los prosistas de la Restauración adoptaran sistemáticamente un estilo unificado; pues si en conjunto se buscaba la simplificación, algunos escritores conservaban rasgos estilísticos de las tendencias anteriores. Deben mencionarse aquí: Bunyan, Aphra Behn y Congreve, Evelyn y Pepys, Hobbes y Locke, Clarendon, Dryden y Collier [2].

LA NOVELA DE LA RESTAURACIÓN

Bunyan. Las circunstancias ambientales favorables pueden influir en la formación, pero no proporcionan el talento ni la verdadera vocación. Así lo demuestra el caso de John Bunyan (1628-88) [3], cuya vocación de escritor surge de la nada. Hijo de un hojalatero, y con un mínimo de estudios, Bunyan es el autor de *The Pilgrim's Progress*, uno de los libros más traducidos de la literatura inglesa. La inspiración de Bunyan es religiosa. Hacia 1647, había empezado a hacerse sentir en Elstow —donde vivía Bunyan— y en Bedford la influencia puritana. Bunyan, que en su adolescencia había creído tener visiones y oír voces sobrenaturales, sufrió una exacerbación de su conciencia religiosa y comenzó a sentir escrúpulos, a creerse un pecador abominable, a pensar que no tenía fe y, por tanto, no podía salvarse. Dejó de tocar las campanas de la iglesia de Elstow, porque no se creía digno de ello, y, un día, mientras estaba jugando, oyó una voz que le mandaba arrepentirse, amenazándole con el infierno. Bunyan se casó jovencísimo y tomó parte en la Guerra Civil, movilizado por las fuerzas de Cromwell [4]. En 1655 Bunyan se adhirió a la congregación anabaptista de Bedford, y empezó a encargase de la labor pastoral. En la Restauración fue a parar a la cárcel como promotor de reuniones ilegales, y estuvo preso diez años. Repuesto en su cargo, y encarcelado de nuevo, a partir de la Declaration of Indulgence (1672) [5] pudo dedicarse a su misión pastoral sin volver a ser molestado. Esta segunda parte de su vida, es decir, la época

---

John Aubrey. La característica de la Royal Society era la universalidad de sus intereses científicos. Dryden, Waller, Evelyn y Pepys figuran entre sus miembros más antiguos. Uno de ellos, Thomas Sprat (1635-1713), obispo de Rochester, fue su primer historiador, y, al exponer los propósitos de la institución, señaló el de mejorar la prosa inglesa.

[2] Ver la bibliografía de la literatura inglesa general, y de la prosa en particular, citada al comienzo del capítulo VI.

[3] G. B. Harrison, *Bunyan. A Study in Personality*, London, 1928. Roger Sharrock, *John Bunyan*, London, 1954. John Bunyan, *Works* (4 vols.), ed. by Henry Stebbing, London, 1859-60. Idem, *Grace Abounding* and *The Pilgrim's Progress*, ed. with an intr. by Roger Sharrock, Oxford University Press, 1966. Idem, *The Pilgrim's Progress*, Intr. and notes by G. B. Harrison, London, 1954.

[4] Coincidencia curiosa: Bunyan sirvió varios años a las órdenes de sir Samuel Luke, en la unidad a la que pertenecía Samuel Butler, el famoso satírico de la causa puritana, que, más tarde, iba a caricaturizar a Samuel Luke como Hudibras, el fanático protagonista del poema de este nombre.

[5] La Declaration of Indulgence, decretada por Carlos II, se emitió para conceder libertad religiosa a los católicos y a los protestantes que no se ajustaban a la Iglesia anglicana.

de prisión y persecución, fue la más interesante desde el punto de vista literario.

Bunyan es autor de numerosas publicaciones, sobre todo folletos religiosos —unos sesenta títulos—; pero su principal aportación la constituyen cuatro narraciones religiosas, en forma novelada, que describen su propia lucha espiritual, el esfuerzo del hombre hacia una cumbre de perfección, las armas con que cuenta para defenderse, y los peligros que le acechan en el camino. *Grace Abounding to the Chief of Sinners (Gracia en abundancia para el principal de los pecadores,* 1666) marca los conflictos espirituales del autor. Es una autobiografía interior, en la que Bunyan describe la historia de su conversión, y relata el miedo de un alma acosada por el remordimiento. Lo hace en una prosa viva, movida, de sinceridad emocionante, y en un estilo que los grandes novelistas y dramaturgos apenas han logrado superar. En la terrible lucha que, en esta autobiografía, se entabla entre el bien y el mal, el narrador arrastra al lector en el torbellino de su angustiosa preocupación personal. Y la situación no se clarifica hasta que se hace oír la llamada del Espíritu Santo, señalando la trayectoria. En *The Life and Death of Mr. Badman (Vida y muerte del señor Malvado,* 1680), Bunyan adopta la forma dialogada entre Mr. Wiseman, como narrador, y Mr. Attentive, que es quien pregunta y escucha. Es una obra directamente didáctica. Consiste en la historia de un hombre sin escrúpulos, fraudulento e hipócrita, cuya conciencia ha sido maleada por el vicio y la ambición. La muerte del protagonista está descrita con dramática vivacidad. *The Holy War (La guerra santa,* 1682) constituye una alegoría en que el alma del hombre se representa como una ciudad con cinco puertas —los cinco sentidos—, a la que el diablo intenta expugnar con la ayuda del asentimiento interno, y lo consigue, aunque no definitivamente, pues la ciudad vuelve al dominio de sus moradores. Se trata, pues, de la reconquista del alma —metrópoli del mundo—, realizada por el rey y sus súbditos mediante el ejercicio de las virtudes cristianas. Bunyan era un teólogo práctico, y, sin teología y filosofía de alto nivel, una obra abstracta como *The Holy War* sólo podía resultar fragmentariamente conseguida. No se puede comparar con *The Pilgrim's Progress* en calidad literaria, aunque sí en extensión y en algunos aspectos de carácter alegórico y doctrinal.

Bunyan, como escritor, pensaba mediante imágenes concretas y, cuando se valía de ellas, su obra resultaba mejor realizada. Ya en *Grace Abounding* muestra su capacidad poética y dramática. Pero donde esta facultad se revela de un modo más evidente es en *The Pilgrim's Progress (Itinerario del peregrino),* novela alegórico-religiosa, dividida en dos partes, con substítulos independientes, publicadas en 1678 y 1684. La alegoría adopta la forma de un sueño, en el que el autor ve a Christian, el peregrino que simboliza a todo cristiano que se tome en serio la vida de perfección, emprender su camino con un fardo a la espalda y un libro en la mano. Es el reflejo de la idea medieval de la vida como itinerario, originada en las peregrinaciones religiosas. Según el libro, Christian se entera de que la ciudad en que habitan él y su familia será abrasada con fuego. Aconsejado por el personaje Evangelist, Christian huye de la Ciudad de la Destrucción dejan-

do en ella a su mujer y a sus hijos, pues no ha logrado persuadirlos para que le acompañen. La descripción y superación de las dificultades que encuentra por el camino, y de los personajes con quienes se enfrenta para poder seguir adelante hasta la Ciudad Celeste, constituyen la primera parte. Entre los lugares y los personajes alegóricos los hay buenos y malos, como en la vida corriente. En el camino de perfección, Christian se encuentra con el Lodazal del Desaliento, el Palacio Hermoso, el Valle de la Humillación, la Feria de Vanidades, las Montañas Deleitosas, la Ciudad Celeste; el señor Mundano, el Sabio, el Fiel, el Gigante de la Desesperación, el demonio Apolion, el Esperanzado: lugares y personajes de prueba o de ayuda para el peregrino. En la segunda parte, Christiana, esposa de Christian, inspirada por una visión, emprende la misma peregrinación que su marido, acompañada por sus hijos y por su vecina Mercy, a pesar de las objeciones y advertencias de la señora Temerosa y demás comadres. El caballero Corazón Grande los escolta y defiende de innumerables peligros, vence al Gigante de la Desesperación y a otros monstruos, y los conduce a su destino. El viaje de Christiana no es tan difícil como el de su marido. Sigue un trayecto parecido, pero más sencillo y ameno. En esta segunda parte, la obra presenta un estilo superior incluso al de la primera. Desaparece el estilo bíblico inicial, y el autor consigue una expresión personal y suelta, llena de encanto. Toda la novela sobresale por la belleza y sencillez del lenguaje. Bunyan, que apenas había ido a la escuela, había aprendido a expresarse leyendo la Biblia, como se hace patente desde las primeras páginas de *The Pilgrim's Progress.* Pero ninguna influencia puede dar razón de la vivacidad del diálogo, de las descripciones y de la caracterización de los personajes fuera de las experiencias religiosas del autor, sus grandes dotes de escritor, de novelista a lo divino, y su visión teológica de la vida. *The Pilgrim's Progress* es una obra fundamentalmente seria, impregnada de buen humor, y refleja un vivo sentimiento de la naturaleza.

Aphra Behn. Aphra Behn (1640-89)[6] fue una mujer interesante, que tuvo una vida agitada. Se cree que de jovencita estuvo con su padre en las Indias Occidentales, cuando éste fue teniente-gobernador de Surinam, hoy Guayana holandesa. De regreso a Londres, se casó con Mr. Behn, comerciante holandés; muerto éste, el gobierno británico la envió a Holanda como agente secreta, en busca de información sobre los proyectos bélicos de los holandeses, entonces contra Inglaterra, cosa que, en algún caso concreto, consiguió. De nuevo en Londres, se valió de la pluma para vivir. Para ello, se adaptó a su tiempo, aprendió de los demás escritores la técnica requerida, y reforzó el cultivo de su arte con su dedicación y su experiencia. Mrs. Behn empezó escribiendo dramas: fue la primera dramaturga profesional; desde 1671 a 1689, escribió quince obras de teatro, entre tragedias y comedias[7]; son mejores estas últimas, que no carecen de inventiva

[6] Victoria Sackville-West, *Aphra Behn. The Incomparable Astraea,* London, 1927. Aphra Behn, *Works* (6 vols.), ed. by Montague Summers, London, 1915. Idem. Su mejor novela *Oroonoko* se incluye en *Shorter Novels: Seventeenth Century,* ed. by Philip Henderson, London, 1962.

[7] Allardyce Nicoll, *A History of the English Drama,* vol. I: *Restoration Drama, 1660-1700,* Cambridge University Press, 1961, págs. 220-225.

y movimiento. También escribió poemas líricos, algunos de ellos muy afortunados [8].

Pero Mrs. Behn es más brillante como autora de novelas; en este género, además de tener el mérito de encabezar la lista de mujeres novelistas inglesas, es también importante por haber intentado llevar la novela desde el terreno romántico al realismo, aunque no se puede decir que lo consiguiera. Mrs. Behn estaba ambientada en la tradición romancesca y arcádica de Greene y Sidney, y pensaba que las narraciones serían más eficaces si se sazonaban los argumentos con datos reales o verosímiles. Pero el realismo literario nunca ha consistido en esto, sino que ha sido fruto de una facultad imaginativa y de una técnica de enfoque que, sin copiar la realidad, la penetra y la proyecta en la obra. Por eso, sus novelas no logran producir una impresión de autenticidad, por mucho que la autora se afane en describir a sus personajes y acumular situaciones reales o posibles. Mrs. Behn escribió varias novelas cortas, que, según ella, estaban sacadas de la vida: *The Unfortunate Bride (La novia infortunada), The Wandering Beauty (La belleza errante), Agnes of Castro,* etc. La más importante es, sin duda, *Oroonoko* (1688), tanto por la originalidad del tema como por la habilidad con que se concentran en ella las tendencias sentimental, dramática y humanitaria. *Oroonoko* relata las adversidades ocurridas a dos amantes negros, el príncipe africano Oroonoko, hombre de grandes cualidades, y su novia —después su mujer—, Imoinda, muchacha de singular hermosura. Vendida ella como esclava, apresado él y esclavizado, temporalmente separados, la suerte les reúne inesperadamente en las Indias Occidentales. Allí Oroonoko se convierte en defensor de los negros contra las humillaciones que les imponen los blancos. El gobernador inglés promete perdonarle si depone su actitud. Oroonoko accede, pero el gobernador rompe su compromiso y lo manda azotar de un modo despiadado. Entonces Oroonoko, que intenta vengarse del gobernador y no espera salir con vida de su propósito, mata a Imoinda para salvarla de los sufrimientos y de la deshonra, y él se prepara para morir estoicamente a manos de los blancos.

La novedad de *Oroonoko* consiste en que los protagonistas son dos amantes africanos, víctimas del tráfico de esclavos, y el ambiente quiere ser el de la América colonial. Tanto los amantes negros como el ambiente son más convencionales que reales. Los negros poseen todas las perfecciones, mientras que los plantadores blancos y los administradores gubernamentales son seres indeseables. Pero la obra es importante como símbolo de justicia racial y bandera antiesclavista. Mucho antes que Rousseau, Mrs. Behn concibe su idea del buen salvaje y de la naturaleza virgen, muy superiores a la civilización. En verdad, tanto Oroonoko como Imoinda son dos personajes idealizados, revestidos de muchas virtudes cristianas. Oroonoko tiene la formación intelectual y moral de un europeo educado; posee, además, en grado heroico las virtudes de generosidad, dignidad y nobleza. Imoinda es una negra de belleza excepcional y observante de una fidelidad estricta.

[8] Como «Love in fantastic triumph sat», de *Poems upon Several Occasions* (1684).

Congreve. William Congreve (1670-1729)[9], que sería famoso dramaturgo del período de la Restauración, escribió una novela de argumento y estilo completamente teatrales. *Incognita: or Love and Duty Reconciled (Incógnita: o el amor y el deber reconciliados,* 1692), con un airoso prólogo y unas digresiones en el texto que se adelantan a la crítica literaria de Fielding. El argumento es ingenioso y sigue la línea de la comedia: dos muchachos adinerados llegan a Florencia con ánimo de divertirse; se enomoran en seguida de dos jovencitas, que aparentemente no son aquellas que sus padres les tenían designadas, y ellas les corresponden al punto. Después de muchos equívocos, tiranteces y complicaciones, resulta que las muchachas de las cuales están enamorados son precisamente las que sus padres les tenían destinadas para esposas. La acción tiene ritmo dramático, y abarca tres días. Incógnita es el nombre que Juliana quiere que le dé su amante Aurelian hasta que se resuelve la situación; esto constituye asimismo una fuente de equívocos para los protagonistas.

LA PROSA DE LA RESTAURACIÓN

Diarios y memorias: Evelyn y Pepys. De los diarios y memorias de este tiempo, sobresalen dos por sus cualidades literarias: el diario de Evelyn y el de Pepys. El primero es una visión personal, pero objetiva, de los acontecimientos de un largo período; el segundo, una franca manifestación de la manera de ser de un hombre. Evelyn informa sobre lo que ocurre en su tiempo, desde su punto de vista de observador bien situado; Pepys cuenta lo que le ocurre a él personalmente, en el marco ambiental de un período. Evelyn muestra una época al trasluz de sus posibilidades y de su personalidad; Pepys presenta su retrato inevitablemente limitado por los acontecimientos de su tiempo.

John Evelyn (1620-1706)[10] fue una figura pública prominente. Hijo de familia muy distinguida, estudió en el Balliol College de Oxford. Fue un monárquico refractario a la Guerra Civil, viajó por el extranjero, mantuvo correspondencia con el rey Carlos II, estuvo muy interesado en asuntos navales, y fue miembro de la Royal Society (1662), como más tarde Pepys. Evelyn escribió varios folletos de interés público. *Fumifugium* (1661) es uno de ellos. Se compuso con el propósito de evitar la polución del Londres de la época. Preocupado por los humos producidos por el consumo de carbón mineral, Evelyn propuso a la recién restaurada monarquía y a las autoridades gubernamentales la sustitución de este combustible por el carbón vegetal. La idea fue recibida con entusiasmo; pero, pasadas las primeras alegrías, no se hizo nada para llevarla a cabo. *Sylva* (1664) es un escrito en que se fomenta la repoblación forestal. Los ingleses construían sus barcos con madera de roble; pero sin robledales no podía haber marina que

[9] Ver la bibliografía de W. Congreve en el capítulo VI, subcapítulo 3.

[10] Arthur Ponsonby, *John Evelyn,* London, 1933. W. G. Hiscock, *Evelyn and his Family Circle,* London, 1955. John Evelyn, *Diary* (6 vols.), ed. by E. S. de Beer, Oxford, 1955. Idem, Oxford, 1959.

se mantuviera. El Ministerio de Marina remitió el asunto a la Royal Society, y ésta se lo encargó a Evelyn. Tal fue el origen del folleto. Pepys, que conocía como nadie los problemas de la marina inglesa, no podía haber encontrado mejor defensor que su amigo Evelyn para ayudarle en su empeño de reorganizarla y hacerla eficaz. Tanto Evelyn como Pepys fueron ciudadanos entregados a la organización y al bienestar de la patria, y el Gran Fuego de Londres de 1666 los encontró en su sitio, prestos a la colaboración. Evelyn, de más capacidad organizadora general y más prestigio social, ideó incluso, a consecuencia del fuego —como también Christopher Wren y Robert Hooke—, un plan de urbanización para mejorar la ciudad. Pero la obra literaria más interesante de Evelyn es su diario, inédito hasta 1818. Este *Diary* ocupa la mayor parte de la vida de Evelyn. Es una narración autobiográfica, seria y noble, como podía esperarse de la cultura y dotes morales y cívicas de Evelyn. Carece de las divertidas habladurías del de Pepys, pero tiene un mérito extraordinario por lo que dice y por quien lo dice. Está escrito en buen estilo, incluye narraciones interesantes, y aunque no es tan pintoresco como el de Pepys, su prosa es más urbana y cuidada. Relata los importantes acontecimientos de que fue testigo el autor durante su larga vida: viajes, esbozos de personajes, sucesos personales o nacionales. A veces, las entradas se consignan en unas breves líneas, como la de la ejecución de Carlos I (30 de enero de 1649), tan sentida por Evelyn; o en unas pocas e hirientes palabras, como la muerte de Cromwell (3 de septiembre de 1658). La descripción del Gran Fuego de Londres (2 de septiembre de 1666) ocupa varias páginas; la muerte de Pepys (26 de mayo de 1703) se narra en menos de una, donde se esboza el retrato del amigo y se refleja el sentimiento del autor y la amistad que los unía.

Samuel Pepys (1633-1703) [11] es una curiosa y simpática figura. Hombre abierto, algo vanidoso y amante de las diversiones, Pepys fue concienzudo administrativo, gran patriota y funcionario importante y muy eficaz del Ministerio de Marina. Tenía buen sentido para juzgar a los hombres y los asuntos, y era muy aficionado al teatro y a la música. Había estudiado en St. Paul's School y en la Universidad de Cambridge. Trabajó casi toda su vida en el Ministerio de Marina, y llegó por sus propios méritos a secretario del Almirantazgo. Hizo muchísimo para reformar y reorganizar la marina inglesa. Sufrió envidias y difamaciones. Dimitió de su cargo cuando Jacobo II fue destituido, en 1689. La corona le debía mucho dinero [12], pero Guillermo y María, al subir al trono, no quisieron reconocer esta deuda. En 1700 abandonó Londres y se fue a vivir a Clapham, donde murió tres años después. Su *Diary* comienza el 1 de enero de 1660 y se trunca el 31 de mayo de 1669, a causa de un ataque de ceguera que dejó a su autor aparentemente sin vista. Pepys la recuperó pero no continuó el diario. El manuscrito está en letra cifrada. Después de la muerte de Pepys fue a parar, junto con sus libros y papeles, a la biblioteca del Magdalene

[11] Arthur Ponsonby, *Samuel Pepys*, London, 1928. Arthur Bryant, *Samuel Pepys* (3 vols.), Cambridge, 1933-8. Samuel Pepys, *Diary* (10 vols.), ed. by Henry B. Wheatley, London, 1893-9. Idem, *Diary* (3 vols.), ed. by John Warrington, London, 1953.

[12] Unas 30.000 libras esterlinas.

College de Cambridge. Allí lo estudiaron sin éxito estenógrafos eminentes, hasta que John Smith logró descifrarlo durante sus años de estudiante en Cambridge, 1819-22 [13]. El diario de Evelyn había despertado interés por el manuscrito de Pepys y, después de la interpretación de Smith, se publicó una selección en 1825. El *Diary* de Pepys es una relación cotidiana de los incidentes personales, familiares y públicos, donde Pepys aparece como protagonista o como uno de los personajes principales. Tanto desde el punto de vista histórico como humano, su valor es excepcional. El ingenuo retrato que hace de sí mismo lo pone tan de manifiesto que pocos escritores ingleses se pueden conocer con tanto detalle. Este diario es más libre y menos afectado que las *Confesiones*, de Rousseau. Se trata de un diario íntimo, no escrito para ser publicado. En consecuencia, carece de método. Al final del día, o después de algunos días, Pepys anota en estilo impresionista los sucesos más importantes, o los que más le han impresionado. Es un diario subjetivo, en el que todo gira alrededor de Pepys. Pequeños detalles de la vida diaria, su salud o la de su mujer, el trabajo en la oficina de su sección del Ministerio de Marina, sus ahorros, que se acumulan hasta permitirle comprar un coche, asuntos de amigos y parientes, patronos, acontecimientos políticos y cortesanos, la epidemia, el Fuego de Londres, el conflicto bélico con Holanda, los barcos de guerra; todo esto mezclado con las ansiedades de Pepys, sus amoríos, los celos de su mujer, sus propias reflexiones y arrepentimientos. En resumen, Pepys confía a su *Diary* todo lo que atrae su atención, tanto de su vida particular como del mundo externo; y esto lo escribe, desde el principio hasta el fin, en un lenguaje pintoresco, gracioso, fácil, ameno, familiar y natural, que se adapta perfectamente a su manera de ser, comunicativa y atenta a los acontecimientos y detalles de la vida individual y social. El diario nos muestra a Pepys como un gran escritor, un artista espontáneo y creador, un observador imaginativo de la vida. Donde su opinión no ofrece garantía es en las observaciones críticas sobre el teatro, al cual era tan aficionado. Por ejemplo, *Twelfth Night* le parece una tontería; *A Midsummer Night's Dream*, una ridiculez, y *Othello* no se puede comparar con *The Adventures of Five Hours*, drama de procedencia española, adaptado al inglés por Samuel Tuke el año 1662-3 [14].

Filosofía: Hobbes y Locke. Deben figurar en este capítulo dos filósofos oxonianos, tanto por la importancia de su pensamiento como por la calidad literaria de su prosa: Hobbes y Locke. Thomas Hobbes (1588-1679) [15] fue, durante veinte años, tutor en el Magdalen College de Oxford, viajó por Europa en diversas ocasiones y conoció a Descartes, Galileo y Gassendi. En Pa-

---

[13] El diario de Pepys —seleccionado— lo publicó el barón de Braybrooke con el título de *Memoirs* (2 vols.) en 1825.

[14] Se trata de *Los empeños de una noche* (Madrid, 1657) de Antonio Coello. Samuel Tuke era pariente de Pepys. Ver la entrada del 20 de agosto de 1665 en el *Diary* de Pepys.

[15] Leo Strauss, *The Political Philosophy of Hobbes*, Oxford, 1936; Chicago, 1952. Howard Warrender, *The Political Philosophy of Hobbes*, Oxford, 1957. Thomas Hobbes, *The English Works* (11 vols.), ed. by William Molesworth, London, 1839-45.

rís fue profesor de matemáticas del futuro rey de Inglaterra Carlos II. Tradujo a Homero, escribió una autobiografía en versos latinos, y compuso una historia de las guerras civiles de Inglaterra (1679; 1681). Hobbes interesa como filósofo y como escritor. Su prosa, de expresión limpia y sintaxis bien trabada, no busca la riqueza de dicción y tiene la máxima virtud, tratándose de un filósofo: la claridad. Parece extraño que haya sido escrita por un hombre que nació veinte años antes que Milton; éste, como prosista, resulta arcaico comparado con Hobbes. Thomas Hobbes era monárquico, por lo cual tuvo que huir durante la primera época de Cromwell. En París se preparó con intensidad, y allí planeó su gran obra de filosofía política acerca de la naturaleza humana y la sociedad. Aparecieron primero unos tratados preliminares sobre la sociedad y el gobierno, y en 1651 publicó su famoso *Leviathan, or the Matter, Form and Power of a Commonwealth Ecclesiastical and Civil.* Su absolutismo político irritó a los estadistas de su tiempo, y la reducción de la Iglesia a una especie de fiscalía espiritual sublevó a los clérigos, tanto anglicanos como católicos o de las iglesias libres. Ninguna confesión cristiana podía admitir que la verdad religiosa fuese lo que la autoridad civil dictaminara como dogma de fe. Hobbes no era irreligioso, pero su tendencia materialista le hacía someter la religión al dominio del Estado, para que éste la utilizara como instrumento para sus fines. La filosofía ética y política de Hobbes en el *Leviathan* afirma que el hombre en estado de naturaleza es un ser impulsado por sus deseos y apetitos. Su único objetivo es la obtención de la felicidad. Todos los hombres buscan lo mismo, y el altruismo no forma parte de la naturaleza humana; por consiguiente, el estado natural del hombre es un estado de lucha. Por tanto, conviene establecer una ordenación de la sociedad, haciendo entrar al hombre en razón mediante un encuadramiento legal. Y lo que puede dar solución al caos individualista es la sumisión voluntaria de todos los súbditos a un poder superior. Aquí se trata de la cesión voluntaria de la libertad individual en favor de un poder absoluto. El orden aparece establecido en el momento en que el individuo renuncia a su derecho y a su fuerza, y los pone en manos de la autoridad, que a su vez le ofrece paz, seguridad, igualdad legal. Así tenemos una «commonwealth» establecida sobre la base implícita de un mutuo contrato, idea análoga al «contrato social» de Rousseau, aunque en Hobbes la idea del egoísmo del hombre natural difiere del «ideal» que del hombre no civilizado iba a tener Rousseau. El *Leviathan* es una importante obra de teoría política. Expone un caso extremo; pero también entra en el campo especulativo investigar casos extremos, y Hobbes se decidió a hacerlo. La obra levantó mucha polémica, y a veces estuvo a punto de ser prohibida. No obstante, su idea de que la anarquía se ataja con el absolutismo no sólo no ha sido refutada, sino que en nuestro siglo ha estado muy de moda, y ha sido la base de los totalitarismos modernos. Como materialista, y hombre prudentemente desconfiado, Hobbes puede considerarse como el pensador totalitario del siglo XVII.

John Locke (1632-1704)[16] es una de las figuras más grandes de la filosofía inglesa; se interesó por la medicina, la economía, la política y la religión. Su obra principal es *An Essay concerning Human Understanding*, trabajo importantísimo en el que se estudia la base del pensamiento mediante la investigación de la mente humana y de sus relaciones con los objetos susceptibles de conocimiento. Locke se había educado en la Westminster School y en el Christ Church College de Oxford, donde se quedó algún tiempo como profesor. Estudió medicina, aunque no se graduó en esta materia hasta mucho más tarde (1674), y fue médico del conde de Shaftesbury. Cuando éste dejó de ser canciller de Carlos II, Locke perdió sus cargos, fue expulsado de la Universidad, y se refugió en Holanda. Allí escribió varios de sus trabajos y gran parte de su célebre *Essay*. Locke defiende con insistencia la tolerancia, sobre la cual escribió tres epístolas entre 1689 y 1692. Es autor de dos tratados sobre el gobierno (1690), de un estudio económico sobre intereses y el valor del dinero (1695), de un escrito sobre la educación, en el que se defiende eficazmente la importancia de la lengua inglesa y su utilización correcta (1693)[17], y de *The Reasonableness of Christianity* (1695). La doctrina principal de *An Essay concerning Human Understanding* (1690) es que el conocimiento se deriva de la experiencia. Para Locke la mente es en principio como un papel en blanco, completamente limpio de letras y de ideas, y las únicas ventanas por las que se puede abrir paso el conocimiento son las sensaciones externas e internas. Sólo por ellas, opina, puede penetrar la luz en el cuarto oscuro de nuestro entendimiento. El *Essay* se divide en cuatro libros: I) Sobre las nociones innatas; II) Sobre las ideas; III) Sobre la palabra; IV) Sobre el conocimiento y la opinión. El primer libro invalida la doctrina de las ideas innatas. Esta doctrina le parece a Locke una ingenuidad, puesto que Dios ha dado al hombre los sentidos y la inteligencia para captar fácilmente los contenidos de estas ideas. Locke admite dos fuentes de conocimiento: la sensación y la reflexión. El conocimiento puede ser de dos grados: intuitivo y demostrativo. Por demostración encontramos a Dios, porque si existimos nosotros tiene que haber algo existente desde la eternidad que nos haya creado. El *Essay* de Locke, con su sencillo método histórico, proporcionó una nueva orientación a la filosofía europea y una nueva base para la ciencia psicológica. La actitud práctica, llena de sentido común, de Locke, se manifiesta en esta frase: «Dios ha expuesto muchas cosas a la plena luz del día»; pero la ciencia de la naturaleza no es una de ellas, y en ésta, como en otras

---

[16] Richard I. Aaron, *John Locke*, Oxford, 1955. D. G. James, *The Life of Reason: Hobbes, Locke, Bolingbroke*, London, 1949. Ernest L. Tuveson, *The Imagination as a Means of Grace. Locke and the Aesthetics of Romanticism*, Berkeley, Cal., 1960. John Locke, *Two Treatises on Government*, ed. by Peter Laslett, Cambridge, 1964. Idem, *An Essay Concerning Human Understanding* (2 vols.), ed. by A. C. Fraser, Oxford, 1894. Idem, *Some Thoughts Concerning Education*, ed. by J. W. Adamson, Cambridge, 1922.

[17] En *Some Thoughts Concerning Education*, Locke hace una magnífica defensa del estudio consciente del inglés como lengua materna, por encima del cultivo del griego y del latín. Su razonamiento se sintetiza en el hecho de que si los griegos y los latinos cultivaron con esmero sus propias lenguas, los ingleses tienen el deber de hacer lo mismo, y sería absurdo cultivar los clásicos y descuidar el idioma propio.

materias, sólo tenemos una «probabilidad crepuscular». Sin embargo, esta probabilidad debe bastarnos, puesto que «nuestras facultades no están adaptadas a la completa dimensión del ser, ni a la perfecta y clara comprensión del conocimiento de las cosas, libre de toda duda y escrúpulo, sino a nuestra propia conservación, y acomodadas a las necesidades de nuestra vida.» He aquí un ejemplo de la cordura y sensatez, típicamente inglesas, del temperamento de Locke, y de una filosofía sencilla, que supone gran humildad y no menor profundidad moral.

Historia: Lord Clarendon. En el variado grupo de prosistas de la época de la Restauración aparece un historiador eminente, Edward Hyde, conde de Clarendon (1609-74) [18]. Como César, o como el rey anglosajón Alfredo, lord Clarendon había sido figura principal en los acontecimientos que relata. Personaje de gran categoría —su hija Anne se casó con el príncipe Jacobo, hermano de Carlos II—, Clarendon era monárquico constitucional; era también hombre sincero, y su crítica del absolutismo de los Estuardo ofendió al poder: Clarendon murió en el destierro, a pesar de los favores que Carlos II le debía, y de todo lo que hizo por la Restauración. A mediados del siglo XVII, cuando la corona parecía perdida, Clarendon empezó a escribir la historia de la Guerra Civil de su país. Veinte años más tarde, en el destierro, se dispuso a escribir su propia biografía. Pronto se dio cuenta de que los acontecimientos narrados en ambas obras coincidían. En 1671 se propuso entrelazar la narración personal con la historia general, y ello dio por resultado un libro distinto de la historia y la autobiografía, pero que contenía elementos de ambos manuscritos. Esta fue *The History of the Rebellion and the Civil Wars in England,* obra de publicación póstuma, en 1702-4, por voluntad expresa de su autor. En una refundición de dos obras de distinto género, aunque de fondo semejante, tienen que notarse las inserciones y las superposiciones. Pero el conjunto sale ganando precisamente por este método de composición que le censura la crítica, ya que la obra reúne características de las memorias personales, con las cualidades de objetividad y amplitud propias de la historia general. Clarendon ofrece en ella retratos que no han superado los grandes historiadores clásicos ni modernos. La historia limitada de Evelyn y Pepys ensancha su objetivo en Clarendon, que, al intentar escribir su propia biografía, se ve obligado a narrar el acontecimiento máximo de la historia inglesa del siglo XVII. Su estilo carece de flexibilidad, pero es convincente, y transmite la impresión de lo importantes que fueron los hechos y el período en que vivió el autor.

Crítica literaria: Dryden y Collier. El crítico literario inglés más eminente, y una figura central en las actividades literarias de su tiempo, es John Dryden (1631-1700) [19]. Dryden ejerció una importantísima labor de

[18] Henry Craig, *The Life of Clarendon* (2 vols.), London, 1911. B. H. G. Wormald, *Clarendon: Politics, History and Religion, 1640-60,* Cambridge, 1951. Lord Clarendon, *The History of the Rebellion and Civil Wars in England* (6 vols.), ed. by W. Dunn Macray, Oxford, 1888. Idem, *Selections,* ed. by G. Huehns, Oxford, 1955.

[19] George Watson, *The Literary Critics,* Pelican Books, 1962. John Dryden, *Of Dramatic Poesy and Other Critical Essays* (2 vols.), ed. by George Watson, London, 1964. Idem, *Prologues and*

orientación crítica durante toda su vida. Además de múltiples prólogos críticos a sus propias obras, Dryden escribió: *An Essay of Dramatic Poesy* (1668), *Apology for Heroic Poetry* (1677), *The Grounds of Criticism in Tragedy (Los fundamentos de la crítica de la tragedia,* 1679), *Parallel of Poetry and Painting* (1695) y el *Preface to the Fables* (1700). Son trabajos críticos que, si no constituyen una exposición sistemática de teoría o valoración literaria, contienen un caudal importantísimo de ideas sobre la naturaleza y el arte de la poesía, de las formas y géneros poéticos —dramático, épico y satírico—, así como observaciones sobre la libertad en la traducción, y apreciaciones de calidad excepcional sobre Chaucer, Spenser, Shakespeare, Donne y Milton. La gran aportación de Dryden a la crítica consistió en establecer que, si bien los clásicos deben tenerse en cuenta como orientación normativa, lo más importante para establecer un juicio de valor es la impresión que la obra produce en el crítico literario.

A Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage (Breve visión de la inmoralidad y la irreverencia de la escena inglesa, 1698), de Jeremy Collier (1650-1727) [20], es una agresiva censura de la comedia de la Restauración, sobre todo de la de Congreve y Vanbrugh. El ataque tiene un fondo de razón, y el folleto gozó de gran popularidad. Aunque exagerado, fue un factor importante y el símbolo literario y crítico de la reacción moral frente a las libertades dramáticas del período.

3. EL TEATRO DE LA RESTAURACIÓN

La Restauración abrió oficialmente los teatros ingleses, que habían estado cerrados casi veinte años. La oposición a las representaciones dramáticas era obvia y antigua. La Iglesia había sentido siempre recelo hacia el teatro en general, por el atrevimiento de ciertas formas del mismo, que arrastraban muchos elementos de tradición pagana. Esto ocurre en toda la Europa de la época, aunque en los países católicos —Italia, España y Francia—, por ser más clásicos en su espíritu, y, durante el Renacimiento y Barroco, más tolerantes en el arte, la oposición al teatro no es tan manifiesta. En la Inglaterra protestante esta oposición aparece desde el principio, y, a medida que el ideal puritano va ganando terreno, se empiezan a oír acusaciones reiteradas. En primer lugar surge la oposición de los humanistas contra cierta clase de espectáculos o entretenimientos (Roger Ascham), cosa bien comprensible; la de los aristócratas (Philip Sidney), por razones o prejuicios estéticos; y la de los que podríamos llamar antihuma-

---

Epilogues, ed. by W. B. Gardner, New York, 1951. *English Critical Essays* (XVI-XVIII Centuries), selected and ed. by Edmund D. Jones, Oxford University Press, 1952. *English Critical Texts,* ed. by D. J. Enright and Ernest de Chickera, Oxford University Press, 1962.

[20] Ver Jeremy Collier en J. W. Atkins, *English Literary Criticism (17th and 18th Centuries),* London, 1954, págs. 102-105. También James Sutherland, *English Literature of the Seventeenth Century,* Oxford, 1969.

nistas, intolerantes adversarios de toda clase de actuación teatral o esparcimiento. Desde los tiempos de Geoffrey Fenton (1574), John Northbrooke (1577), y, posiblemente, Anthony Munday (1580), hasta William Prynne, que en 1633 atacó fanáticamente las representaciones dramáticas hasta el punto de ofender a la reina Enriqueta María, la censura puritana del teatro había sido tenaz. Los escritores isabelinos Thomas Lodge, Robert Greene y Thomas Nashe se defendieron de estos desproporcionados ataques a la escena. En 1641, los actores publicaron el documento *The Stage Player's Complaint (Queja de los actores teatrales)*, en el que lamentaban su situación y el concepto negativo que se tenía de ellos. Pero de nada sirvieron estas quejas, y el 2 de septiembre de 1642 el Parlamento Largo, de mayoría puritana, aprobaba un decreto por el que se cerraban los teatros y se prohibían las representaciones dramáticas en el Reino Unido. Al llegar la Restauración (1660), la incidencia de esta interrupción de dieciocho años y las nuevas tendencias estéticas fueron evidentes: el teatro inglés ya no podía ser el mismo [1].

Pero, al juzgar las alteraciones del fenómeno literario —aun las más drásticas—, no conviene dejarse llevar por las apariencias. En general, ni las alteraciones se suceden de un modo excesivamente brusco, ni las causas suelen ser absolutamente evidentes. En este caso, el decreto puritano es una razón, y la más visible. Pero no se debe olvidar el cambio de gusto que se venía operando desde el período de Jacobo I, con las «masques» de Ben Jonson e Iñigo Jones, por ejemplo, representaciones que iban a continuar en el reinado de Carlos I. Esta clase de entretenimientos, lujosos, caros y cortesanos, conspiraban ya contra el teatro popular, y sus fabulosos decorados, indumentaria y complicación del mecanismo escénico se oponían al sencillo escenario de plataforma de los teatros populares. La «masque» de James Shirley, *The Triumph of Peace* (1634), da idea de la elaboración y dispendiosa extravagancia de esta clase de representaciones, ya que su montaje escénico costó a los colegios de abogados, que corrían con los gastos de la función teatral ofrecida al rey, la cantidad de 20.000 libras. Tampoco hay que olvidar el desarrollo que en los géneros populares —tragedia y comedia— se operó en las etapas isabelina, jacobina y carolina. En la tragedia se produce un descenso desde el estilo altisonante de Marlowe hasta la sencillez de Thomas Heywood y Dekker. En el género cómico se pasa de la «comedia de los humores», de Ben Jonson, a la comedia de costumbres, que apunta ya a la de la Restauración. Por lo demás, ninguna decisión absurda o fanática ha logrado imponerse de un modo absoluto; y si las representaciones dramáticas fueron prohibidas en 1642, fue imposible impedir por completo toda clase de actuaciones. Aparecieron entonces los «drolls» o «droll-humours», extractos más o menos divertidos, sacados de los dramas del período anterior *(Bottom the Weaver —Bottom, el tejedor—, Hamlet, Merry Wives —Alegres comadres—)*, adaptados a las nuevas

[1] Ver J. Dover Wilson, «The Puritan Attack upon the Stage», capítulo XVI, volumen VI de *The Cambridge History of English Literature*, ed. by A. W. Ward and A. R. Waller, Cambridge, 1950.

exigencias. Había también representaciones clandestinas en algunos locales públicos, como en The Cockpit y en The Red Bull.

Por otra parte, los teatros se abrieron extraoficialmente, por algún tiempo, en 1648, y se toleraron desde 1656, con una licencia controlada. Davenant gozó de este privilegio de los republicanos aunque él era monárquico. Todo lo expuesto, más las representaciones privadas y clandestinas en las mansiones de los nobles por los mismos actores tradicionales, que buscaban posibilidades y protección; la presencia de la mujer en la escena, derivada de las «masques» y representaciones en familia en las casas señoriales, y la influencia de las actrices profesionales francesas; y, sobre todo, el cambio de gusto operado en el público entre una y otra época dio por resultado el teatro de la Restauración [2].

INICIADORES

Davenant. William Davenant (1606-68) [3], según la tradición, ahijado, y según Aubrey, hijo de Shakespeare, nació en Oxford, pero prefirió la Corte a la famosa Universidad que tenía a la vista. Fue paje de la duquesa de Richmond y, más tarde, de Fulke Greville. Se sabe mucho de su vida, pero, sobre todo, Davenant interesa como puente entre dos períodos y dos culturas. Sus años de servicio con Fulke Greville, amigo de Philip Sidney, le vinculan a la época isabelina, y su contacto con Carlos I y la reina le proporcionan, en 1633, el título de poeta laureado, como sucesor de Ben Jonson. Fue monárquico y participó en varios movimientos en favor de la realeza. Estuvo en el continente con el futuro rey y su Corte. Le ocurrieron no pocas aventuras en distintos campos y, a lo largo de su carrera cortesana y militar, tuvo siempre grandes deseos de sobresalir como dramaturgo. En 1627 empieza su trayectoria dramática, siguiendo la tendencia más sombría de Fletcher, y en los años 1634-8 escribe sus dramas heroicos de tendencia platónica. En ellos se manifiesta como el máximo exponente del culto al amor platónico, del cual la reina Enriqueta María era principal propulsora. Es entonces cuando escribe *Love and Honour (Amor y Honor), The Platonic Lovers (Los amantes platónicos),* etc., y la chispeante comedia *The Wits (Los ingenios,* 1636), elogiada por su lenguaje directo y expresivo. Desde 1656 organiza funciones teatrales en mansiones particulares con ayuda de puritanos bien situados que simpatizaban con esta idea, y, este mismo

[2] Ver los capítulos V, VI y VII, de F. E. Schelling, Charles Whibley y A. T. Bartholomew, respectivamente, sobre «Restoration Drama», en el volumen VIII de *The Cambridge History of English Literature,* ed. by A. W. Ward and A. R. Waller, Cambridge, 1952. James Sutherland, «Drama», capítulos II y III, de *English Literature of the Seventeenth Century,* Oxford, 1969. Allardyce Nicoll, *A History of English Drama* (vol. I: *Restoration Drama, 1660-1700),* Cambridge University Press, 1961. Bonamy Dobrée, *Restoration Tragedy, 1660-1720,* Oxford, 1963. Idem, *Restoration Comedy, 1660-1720,* Oxford, 1962. John Loftis, *Comedy and Society from Congreve to Fielding,* Stanford University Press, 1966.

[3] Alfred Harbage, *Sir William Davenant,* Philadelphia, 1935. Arthur N. Nethercot, *D'Avenant: Poet Laureate and Playwright-Manager,* Chicago, 1938. William Davenant, *Works,* London, 1673 (incluye 26 dramas).

año, escribe *The Siege of Rhodes (El sitio de Rodas),* considerada como la primera ópera inglesa. Aunque el argumento musical es endeble, la obra tiene otros atractivos: en ella se utiliza el escenario moderno, y, acaso por primera vez, aparece una artista profesional inglesa en un teatro de Londres [4]. Los dramas que escribió en los años 1658-9 son semejantes a los anteriores, y no tienen méritos artísticos notables, pero muestran el evidente interés de Davenant por mantener viva la tradición teatral a pesar de todas las dificultades. En mayo de 1660 se produce la Restauración con Carlos II, y, a partir de esta fecha, se abren de nuevo las puertas de los teatros. A Davenant se le concede una de las patentes de las dos compañías dramáticas londinenses: «The Duke of York's Company». «The King's Company» quedaba bajo la dirección de Killigrew. La compañía de Davenant, entre otras actividades dramáticas, se dedicó especialmente a despertar el interés por Shakespeare. Davenant escribió más de veinte piezas teatrales.

Killigrew. Thomas Killigrew (1612-83) fue autor de varias obras dramáticas. La más importante es *The Parson's Wedding (La boda del cura,* 1664), escrita probablemente en 1642, y revisada para ser representada después de la Restauración. Deriva de *La dama duende,* de Calderón [5].

El teatro de la Restauración sólo con gran desventaja puede compararse con la escuela dramática precedente. Es un teatro distinto, ocasionado por la discontinuidad obligada de casi veinte años, en los que se opera un cambio de estilo y de ambiente social muy considerable. Durante el período isabelino y estuardiano, y hasta 1642, el autor dramático tiene todavía un sentido de comunidad —de carácter medieval— de toda la sociedad; escribe para todos los estratos de un pueblo; produce un teatro popular, aunque a menudo tiene puestos los ojos en la Corte. En la Restauración el teatro se escribe para un círculo cortesano, refinado e inteligente, apreciador del ingenio y de la intriga sutil —aunque no pasional—; el drama queda así reducido a un entretenimiento agradable y elegante, inspirado en los espectáculos que habían vivido los monárquicos en París, mientras la Corte inglesa permaneció refugiada en Francia. Por tanto, ya no habría obras como *A Midsummer Night's Dream* o *Antony and Cleopatra,* o como los dramas de Webster y de Ford, amplios y variados, apreciados por todos. Indudablemente, con el cambio de estilo y con el paréntesis cronológico de la Guerra Civil, se percibe en el drama inglés una pérdida irrecuperable.

La dramática de la Restauración destaca por su unidad, elegancia y distinción. Otra característica suya es la escasez de obras producidas, en comparación con la fecundidad de los dramaturgos anteriores. Los ingenios de la Restauración —Dryden aparte— escriben poco; tres o cuatro veces menos que los isabelinos y sus sucesores. Por otro lado, se trata de un período más breve que el anterior.

---

4 Las actrices francesas que aparecieron en Londres en 1629 fueron mal recibidas. Las damas de la nobleza inglesa habían actuado en las «masques» y otras representaciones privadas.

5 En *Six Caroline Plays,* ed. by A. S. Knowland, Oxford University Press, 1962, se encuentran: *The Wits* (1636), de W. Davenant, y *The Parson's Wedding,* de T. Killigrew.

J. Wilson. Los primeros años de la Restauración los ocupan los esfuerzos de Davenant, Killigrew y el jonsoniano John Wilson (1627?-96), para establecer un teatro de obras originales junto con representaciones de Fletcher y Shakespeare, éste convenientemente adaptado. Dryden será el primero en escribir dramas (tragedias, tragicomedias y comedias) en el nuevo estilo. *The Wild Gallant (El amante impetuoso,* comedia), *The Rival Ladies (Las damas rivales,* tragicomedia) y *The Indian Emperor* (tragedia) corresponden a los años 1663, 1664 y 1665, respectivamente, y son varias las obras que escribe en el decenio de 1660-70, en el que aparecen también los dramaturgos George Etherege y Charles Sedley. Después se incorporan Wycherley, Otway, Congreve y Vanbrugh, y, finalmente, Farquhar, que, perteneciendo al grupo de la Restauración, se adentra ya en el siglo XVIII. En el aspecto técnico y en el montaje escénico, hay que tener en cuenta tres importantes diferencias respecto del teatro isabelino. En la Restauración, las obras se representan en un edificio cubierto, con recuadro en el escenario y un segmento circular que se adelanta al marco sustituyendo a la plataforma del período anterior; el teatro está iluminado y contiene decorados; los papeles femeninos corren a cargo de actrices profesionales.

LA TRAGEDIA

Dryden. Del John Dryden (1631-1700)[6] dramaturgo se puede decir casi exactamente lo que se dijo de él como poeta: que es un escritor de muchos conocimientos y de gran capacidad y maestría para llevar a las tablas cualquier tema, en forma de comedia, tragicomedia, tragedia e incluso ópera. Aunque, según decía, escribir obras de teatro no le resultaba fácil, compuso ocho comedias, tres tragicomedias, ocho tragedias y tres óperas[7], algunas de las cuales pueden considerarse entre las más logradas de su tiempo. Dryden es el autor trágico más importante del período. Y no sólo el más importante, sino uno de los primeros impulsores del drama trágico, entendido como poema dramático heroico, según la preceptiva de la época. Desde *The Indian Emperor* (1665) hasta *All for Love* (1677), su tragedia más sobresaliente, Dryden fue el autor trágico indiscutible. Hoy, muchas de las piezas trágicas de Dryden y de sus contemporáneos Otway, Lee y Rowe, nos parecen monótonas, apagadas o ampulosas, producto artificial de una época que soñaba con un idealismo imposible, con una apoteosis del amor y del honor que simbolizaba la separación entre las aspiraciones de los dramaturgos y la realidad. Dryden sintió la atracción de los temas hispanos. Uno de ellos se plasma en *The Indian Emperor, or The Conquest of*

---

[6] Ver la bibliografía de Dryden en el capítulo VI, subcapítulos 1 y 2. John Dryden, *Poetry, Prose and Plays,* ed. by Douglas Grant, London, 1952. Idem, *The Dramatic Works* (6 vols.), ed. by M. Summers, London, 1931-2. Hay selección de dramas de Dryden (2 vols.), ed. by George Saintsbury, London, Mermaid, 1904.

[7] Entre ellas, además de las citadas en el texto, figuran: *The Wild Gallant (El amante impetuoso,* 1663), *Secret Love (Amor secreto,* 1666-7), *The Rival Ladies (Las damas rivales,* 1663) y *Love Triumphant* (1694).

Mexico by the Spaniards (1665), obra en la que se enfrentan las personalidades históricas de Hernán Cortés y Moctezuma, y en la que intervienen los amores del conquistador español y la hija del emperador azteca. Otro «drama heroico» de motivo español es *Almanzor and Almahide, or The Conquest of Granada by the Spaniards* (1670). En él, Dryden sitúa la acción en el período en que, en la Granada de Boabdil (Boabdelin, en el drama), luchan entre sí abencerrajes y zegríes, mientras las fuerzas cristianas de Fernando e Isabel presionan para conquistar la capital musulmana. Un hijo desaparecido del duque de Arcos, llamado Almanzor, está en el campo moro, y ha llegado a ser un prestigioso caudillo de Boabdelin. Almanzor se enamora de Almahide, prometida de Boabdelin, y ella corresponde a su amor, pero se mantiene fiel a la promesa hecha al rey. El contrapunto dramático lo forman diversos motivos personales y militares: la lucha en el corazón de Boabdelin entre los celos que le causa su novia y la necesidad de retener a su lado al prestigioso guerrero; la vacilación de Almahide entre el amor y la fidelidad, y la pasión de Almanzor, que lo convierte en rival de su rey, sin romper el vínculo de la fidelidad que como vasallo le debe. Es, por parte de los enamorados, un enfrentamiento entre el amor y el honor, conceptos que constituyen la base de la tragedia de la Restauración. Las dificultades que encuentran Almanzor y Almahide están en ellos mismos, en su propia dignidad, en su respeto al deber y a la palabra empeñada. La muerte de Boabdelin y de los personajes negativos del drama allana el camino para la unión de los amantes.

All for Love es una tragedia que está muy por encima de todo lo escrito por Dryden y sus contemporáneos en esta línea. Su argumento es una eficaz concentración de *Antony and Cleopatra*, de Shakespeare, y desarrolla el último momento de la vida de los dos protagonistas. El sugestivo personaje de Cleopatra había sido llevado a las tablas por Samuel Daniel en 1594, en la tragedia de ese nombre, basada en el modelo estructural de Séneca y escrita en verso blanco; Shakespeare escribió su famoso drama *Antony and Cleopatra* hacia 1606-7; y Dryden compuso su mejor tragedia insistiendo en el mismo tema. *All for Love, or The World Well Lost (Todo por el amor, o El mundo bien perdido,* 1678) reduce la amplitud temporal, geográfica y argumental de la tragedia de Shakespeare. Intervienen en la de Dryden diez personajes principales, frente a unos cincuenta en el drama shakespeareano. La acción se centra en la última fase de la vida de Antonio: el período en que el triunviro romano, sitiado en Alejandría, después de la derrota de Actium, se enfrenta, por un lado, con la reflexión y el deber, representados por su general Ventidius, su amigo Dolabella y su mujer Octavia, y, por otro, con la pasión que siente por Cleopatra. Estas fuerzas pugnan en sentido contrario por dominar la conciencia de Antonio. Está a punto de vencer el sentimiento de la obligación, y se prepara un pacto con César Octavianus, en virtud del cual Antonio se alejará de Cleopatra. Pero, de pronto, se produce algo inesperado, que viene a desbaratar la posibilidad del acuerdo: Antonio sufre un arrebato de celos, al pensar que Dolabella pueda ser el destinado a sustituirle en Egipto y también en el corazón de Cleopatra. La pasión es el móvil primero del amante; el se-

gundo, las fuerzas de Octavianus, que están envolviendo e incitan al guerrero. Aprisionado por esta tenaza, Antonio dispone una acción final contra su cuñado, y se enfrenta con él en la batalla naval de Alejandría. Pero la escuadra de Cleopatra, dirigida por Antonio desde Pharos, se pasa totalmente al enemigo. Después de esta traición de la Armada egipcia, acorralado por las fuerzas romanas y creyendo que Cleopatra se ha quitado la vida, Antonio se arroja sobre su propia espada. Al saberlo, Cleopatra, refugiada en su tumba, recurre al áspid histórico, y muere junto a su amante [8].

Dryden se sirve nuevamente de temas hispanos en la tragicomedia *The Spanish Friar (El fraile español,* 1681), que desarrolla un asunto medieval de la historia de Aragón, y en la tragedia *Don Sebastian* (1690), que tiene como punto culminante la derrota del rey portugués en la batalla de Alcazarquivir. Su ópera *The State of Innocence* (1677) es una adaptación del *Paradise Lost* de Milton. En 1679 hizo una nueva versión de *Troilus and Cressida,* de Shakespeare, que no puede compararse con el drama del poeta isabelino en el sentido en que *All for Love* resiste la comparación con *Antony and Cleopatra.*

Otway. Otra tragedia importante, aunque no alcance la calidad de *All for Love* de Dryden, es *Venice Preserved* de Thomas Otway (1652-85) [9], segundo autor trágico de la Restauración. Sus tragedias son: *Alcibiades* (1675); *Don Carlos* (1676), de tema español, basada en la novela del Abbé de Saint-Réal, que inspiró también el drama de Schiller; *The Orphan* (1680), de carácter más bien lacrimoso que trágico, y *Venice Preserved* (1682), sacada, como *Don Carlos,* de una narración semihistórica del Abbé de Saint-Réal [10]. El argumento de *Venice Preserved* es el trágico destino de dos amantes venecianos que pagan su amor con sus vidas, y logran salvar a la república de Venecia de una peligrosa conspiración. El joven veneciano Jaffeir se ha casado secretamente con Belvidera, hija del senador Priuli, a la que había salvado la vida. Al enterarse Priuli del casamiento de su hija, la repudia. Jaffeir, reducido a la indigencia, pide ayuda a su suegro, que le contesta con sarcasmos. Impulsado por el despecho, Jaffeir cae en la red que le tiende Pierre, militar extranjero que conspira contra la República; entra a formar parte de la banda, entregando a Belvidera en prenda de lealtad —como rehén—, aunque sin explicarle a ella la razón de la entrega. Por la noche, Renault, el jefe de la conspiración, se propone abusar de Belvidera; pero ella consigue escaparse y volver al lado de su marido,

---

[8] La presencia de Octavia en Alejandría —una licencia poética de Dryden— pone una nota sentimental en la obra, y, según manifiesta el autor en el prólogo, disminuye la emoción y distrae al público, desviándolo del elemento pasional constituido por la pareja Antonio-Cleopatra. John Dryden, *All for Love, or The World Well Lost,* en *Restoration Plays,* Intr. by Edmund Gosse, London, Dent, 1912; 1959.

[9] Samuel Johnson, «Thomas Otway», en *Lives of the English Poets* (1779-81), London, 1954. Roswell G. Ham, *Otway and Lee,* New Haven, 1931. Thomas Otway, *Works* (2 vols.), ed. by J. C. Ghosh, Oxford, 1932.

[10] César, Abbé de Saint-Réal (1639-92), autor de varias obras de carácter histórico, entre ellas la *Histoire de la conjuration des espagnols contre la République de Venise* (1674; traducida al inglés en 1675), fuente de la tragedia de Otway.

que, desengañado por este hecho, le revela lo que se está preparando. Ante el peligro que corre la vida de su padre, Belvidera suplica a Jaffeir que descubra al Senado la conspiración contra la República. Así lo hace Jaffeir; pero pide como recompensa que se salve la vida de los conspiradores. El Senado lo promete pero no cumple su palabra. Encolerizado, Jaffeir amenaza con matar a su mujer si su padre no logra salvar a los conspiradores. Belvidera consigue, por intercesión de su padre, que se revoque la sentencia de muerte, pero esta decisión llega tarde y los conspiradores son ejecutados. Belvidera enloquece. Jaffeir se suicida, después de matar —por amistad y gallardía— a Pierre en el cadalso. Belvidera muere de dolor, junto al cuerpo de su marido. La obra está escrita en verso blanco, aunque tiene fragmentos en prosa. La descripción del naufragio y del salvamento de Belvidera por Jaffeir, acción romántica que pone a los protagonistas en contacto, es de notabilísima belleza; asimismo el cuadro de la muerte de Belvidera y el final de la tragedia [11].

Lee y Rowe. Además de Dryden y de Otway, cultivaron la tragedia otros dramaturgos. Nathaniel Lee (1653-92) [12] escribió ocho dramas heroicos, de carácter histórico; el más interesante es *The Rival Queens, or The Death of Alexander the Great (Las reinas rivales, o la muerte de Alejandro Magno,* 1677), cuyo argumento se inspira en la rivalidad entre las dos esposas de Alejandro, Roxana y Statira, por el amor del gran guerrero. Nicholas Rowe (1674-1718) [13] es autor de varias tragedias, entre las que sobresale *The Fair Penitent (La bella penitente,* 1703), derivada de *The Fatal Dowry,* de Massinger, cuidadosamente adaptada al gusto de la época. Ambos autores son ampulosos y retóricos, y exageran la modalidad de tragedia artificiosa, característica de su tiempo.

LA COMEDIA

Ni la tragedia ni la ópera produjeron obras verdaderamente maestras. El ambiente de la Inglaterra postpuritana era más propicio para la agradable y ligera elegancia de la comedia; en este género, los dramaturgos de la Restauración crearon algo auténticamente propio y original. No es que no haya belleza en las obras trágicas de Dryden y de Otway; pero es una belleza remansada, que sólo llega a conseguir el aprecio de su propia época; en cambio, la comedia de la Restauración ha merecido la estima de todos los tiempos, y con frecuencia sigue representándose en los escenarios ingleses. Es cierto que esa comedia se refiere a las costumbres, a las convenciones sociales y a las intrigas amorosas de una época; pero en este

[11] Thomas Otway, *Venice Preserved, or a Plot Discovered,* en *Restoration Plays,* Intr. by Edmund Gosse, London, Dent, 1912; 1959.

[12] Roswell G. Ham, *Otway and Lee,* New Haven, 1931. Nathaniel Lee, *Works* (2 vols.), ed. by T. B. Stroup and A. L. Cook, New Brunswick, N. J., 1954-5.

[13] Nicholas Rowe, *Three Plays,* ed. by J. R. Sutherland, London, 1929. Contiene una introducción biográfica y bibliográfica.

género se pulsa y se hace sonar una nota directa de originalidad. Es en la comedia de la Restauración donde la chispeante, convencional y cínica elegancia del mundo social del período aparece en todo su frescor.

Etherege. George Etherege (1635-91)[14] inaugura la comedia de costumbres de la Restauración. En la época precedente se habían distinguido Ben Jonson y algún otro dramaturgo, como Dekker y Heywood. Francia tenía a Molière; pero en la Inglaterra de la Restauración se produce algo distinto, un arte desprovisto de intención moral y de elementos románticos. En sus comedias, *The Comical Revenge, or Love in a Tub (La cómica venganza, o el amor en un tonel,* 1664), *She Would if She Could (Ella quisiera si pudiera,* 1668) y, sobre todo, en *The Man of Mode (El hombre de moda,* 1676), Etherege ofrece una ingeniosa pintura de las elegantes damas y los apuestos caballeros de la época, y reproduce en chispeante prosa sus agudísimos diálogos, sus poses y su actitud realista, presentando intrigas amorosas más bien de carácter social y convencional —porque así se hacía—, que de profundidad pasional. Gracia, ligereza y vivacidad, así como la reducción del argumento a su mínima expresión son las características de Etherege. El protagonista de *The Man of Mode* es Dorimant; representa el tipo que está al día, y es el hombre brillantísimo que, con el dicho ingenioso y la paradoja a flor de labio, domina siempre las situaciones, y encanta y embelesa a las mujeres, sin dejarse llevar por ellas, hasta que queda fijado por una: Harriet, su contrapunto femenino. Juzgada con rigor, esta comedia, que compendia la producción de Etherege, es una obra inmoral por su ligereza, su cinismo y su reducción de la finalidad de la vida a unos triunfos fáciles y brillantes. Pero en cuanto a lenguaje, destreza en el diálogo y realismo de enfoque, es una pieza muy notable, que, adelantándose a Congreve, crea este tipo de comedia, que más tarde recoge Sheridan y culmina en Oscar Wilde al borde del siglo XX. Es una comedia en que lo importante es el lenguaje, la agilidad de la conversación, la crítica o el reflejo de las costumbres de la época; y esto está tan conseguido, que Etherege casi puede prescindir del argumento, y se limita a presentar una serie de cuadros notabilísimos por su unidad de diálogo y estilo. El eje de la obra está en el encuentro amoroso de Dorimant y Harriet, en su brillante flirteo retórico y, finalmente, en su armonización sentimental.

Dryden. *Marriage à la Mode* (1672) es la mejor comedia de John Dryden (1631-1700). Al comienzo mismo de la obra, el autor pone en boca de una de las protagonistas, Doralice, un poema que sintetiza el concepto que tenía del matrimonio la comedia de la Restauración. ¿Por qué razón marido y mujer han de quedar mutuamente atados por un voto que se hicieran

[14] Dale Underwood, *Etherege and the Seventeenth-Century Comedy of Manners,* New Haven, 1957. N. Holland, *The First Modern Comedies,* Harvard, 1959. George Etherege, *Dramatic Works* (2 vols.), ed. by H. F. B. Brett-Smith, Oxford, 1927. Idem, *Poems,* ed. by James Thorpe, Princeton, 1962. Idem, *She Would if She Could,* en *Restoration Comedies,* ed. by Dennis Davison, Oxford University Press, 1970. Idem, *The Man of Mode,* en *Restoration Plays,* intr. by Edmund Gosse, London, 1912; 1959.

un día, después que la pasión se ha enfriado? Si una mujer tiene encanto y amor que ofrecer a otro, ¿qué perjuicio le causa a aquel que no los aprecia ni tampoco se los puede ofrecer a ella? Es una tontería tener celos cuando ya todo ha terminado entre la pareja; lo único que podría ocurrir sería darse malos ratos, cuando cada cual por su lado tiene muchas posibilidades de goce y diversión. Ésta es la filosofía del amor de Rhodophil y Doralice cuando, a los dos años de matrimonio, descubren que su amor se ha disipado. Palamede, amigo de Rhodophil, regresa a Sicilia, después de un viaje de cinco años, y se enamora de Doralice tan pronto como la ve, sin saber que está casada con su amigo. Al descubrirlo se inquieta, pero reacciona en seguida pensando que un marido no tiene sobre su mujer más derechos que un extraño. Por otro lado, Rhodophil está enamorado de Melantha, precisamente la joven que los padres de Palamede han escogido para su hijo, so pena de desheredarlo. Rhodophil se entera y presiona para hacerse con Melantha antes de que se case con su amigo. Doralice engañaría con gusto a su marido, mientras que Melantha permanece bastante indiferente, con tal de poder brillar de uno u otro modo en el círculo cortesano. Existen suficientes razones para que los dos amigos se conviertan en enemigos al conocer los hechos; pero es preferible fingir amistad, para poder acercarse cada uno a la dama del otro. Palamede y Rhodofil se lanzan, respectivamente, a la conquista de Doralice y Melantha, y las escenas, los diálogos ingeniosos y los divertidos incidentes, constituyen lo más importante de la comedia. Los argumentos en favor de las relaciones extramatrimoniales son de extraordinaria y descarada brillantez. Pero ninguno de los galanes consigue sus propósitos. Palamede se casa con Melantha, no obstante su pasión por Doralice; y entonces ambos maridos se refrenan y deciden no infringir la propiedad ajena. Por otro lado, los intereses cruzados de cada uno por la dama del otro les abren los ojos, y les hacen pensar que no será poco el encanto de Doralice y Melantha, cuando cada una ha sido capaz de atraer al cónyuge de la otra. En la comedia se ha dicho todo lo posible en pro del amor fuera del matrimonio; pero, a pesar de las ingeniosas razones en este sentido, el capricho y el afán de placer son sofocados y la institución matrimonial permanece, en realidad, inviolada.

Wycherley. A continuación de Etherage y del Dryden comediógrafo aparece en la línea costumbrista un dramaturgo de mucha personalidad: William Wycherley (1640-1716) [15]. Sus comedias no poseen la fina ingeniosidad de Etherege, pero, en lugar de la aérea gracia de éste, notamos la segura mano de un auténtico escritor de teatro. En su primera comedia sigue la tendencia de Etherege, y en ella retrata un mundo de atildados galanes y pisaverdes que se divierten con las intrigas poco honestas de la época. *Love in a Wood, or St. James's Park (Amor en un bosque, o el parque de S. J.*, 1671) apenas tiene argumento y unidad; describe un sinfín de intrigas

[15] William Wycherley, *Complete Works* (4 vols.), ed. by M. Summers, London, 1924. Idem, *Four Comedies*, ed. by G. Weales, New York, 1966. Idem, *The Country Wife*, en *Restoration Plays*, Intr. by Edmund Gosse, London. Idem, en *Restoration Comedies*, ed. by Dennis Davison, Oxford University Press, 1970.

que tienen lugar en el conocido parque de Westminster y en los deliciosos recovecos —de ambiente todavía tan siglo XVII— de delante de Buckingham Palace, el palacio real inglés. En *The Gentleman Dancing-Master (El caballero maestro de danza,* 1672), derivada hasta cierto punto de la comedia de Calderón *El maestro de danzar,* Wycherley se aparta ya de Etherege para incluir material burlesco bastante tosco, y presenta a la joven que pretende camuflar a su novio fingiendo que es su maestro de baile. Con *The Plain-Dealer (El hombre sincero,* 1676), su comedia se transforma en sátira; usa en ella un tono puritano de delación y censura de la frivolidad, y de acusación de la trivialidad de las actividades de las clases rectoras y de las personas aparentemente respetables y dignas del reinado de Carlos II.

La obra más conocida, la mejor y la más audaz de Wycherley es *The Country Wife (La esposa provinciana,* 1675), comedia llena de ingenio, de burlas y de indecencias, en la que la protagonista, escudándose en su ingenuidad campesina, está a punto de cometer no sólo imprudencias, sino los más graves errores. El desarrollo de la comedia puede ser una ilustración de las posibles consecuencias de la credulidad excesiva o de los celos desorbitados de los maridos y los amantes, y de la curiosidad y el afán de diversiones y halagos de las mujeres. En esta comedia, Alithea está a punto de casarse con Sparkish, y esta circunstancia lleva a Londres a Mr. Pinchwife —hermano de Alithea— y a su mujer. Margery Pinchwife es una joven de gran vitalidad y muy jovial. Su gracia y desenfado atraen a algunos galanes de su edad. Mrs. Pinchwife es mucho más joven que su marido, y éste, terriblemente celoso, con sus estúpidas advertencias para prevenirla contra los peligros de Londres no hace sino abrirle los ojos. Una vez conocido el terreno, Mrs. Pinchwife empieza a desplegar su capacidad de atracción, para no ser menos que ninguna señora de Londres en cuanto a invitaciones, diversiones y galanteos. El infortunado Sparkish, por otro lado, a causa de su excesiva confianza y credulidad, pierde a su novia Alithea en vísperas de la boda, debido a un manejo de Horner en favor de Harcourt. Horner, el protagonista, es un ingenioso libertino que, para facilitar sus conquistas, usa el truco de hacerse propaganda antidonjuanesca fingiendo ser impotente. Éste es precisamente el hombre que entusiasma a Mrs. Pinchwife y a otras damas, que adivinan —o comprueban— que no tiene nada de eunuco. Horner goza del beneplácito de los maridos, que no ven en él ningún peligro serio. La escena entre Horner y lady Fidget es la más atrevida [16]; la carta que Mrs. Pinchwife escribe a su «querido» Mr. Horner resulta un acierto de desenvoltura, gracia y aparente inocencia femeninas: una escena que da pie a la protagonista para desplegar con la mayor donosura sus talentos y demostrar con la máxima comicidad sus posibilidades artísticas [17].

Las comedias de Wycherley están bien estructuradas; los personajes, adecuadamente —en el caso de Mrs. Pinchwife, extraordinariamente— trazados y definidos, y, aunque su propósito no sea a veces exactamente satíri-

[16] Acto IV, escena 3.
[17] Acto IV, escena 2.

co, es decir, delator del vicio, sino cómico, hay que reconocer que sus obras constituyen una humorística pintura, que pone de manifiesto los defectos y vicios de una sociedad determinada.

Vanbrugh. John Vanbrugh (1664-1726)[18] es hombre de personalidad acusada, célebre en el campo de la arquitectura: construyó Blenheim Palace —la mansión de los Churchill—, pocas millas al noroeste de Oxford, antes de llegar a Woodstock. Su abuelo procedía de Gante y se había establecido en Inglaterra huyendo del duque de Alba. Vanbrugh es también un dramaturgo robusto, más directo que Congreve y Farquhar, bastante al estilo de Wycherley. De los dramaturgos de la Restauración, Vanbrugh es el que más confía en la acción para lograr el efecto cómico. No elabora sus argumentos para expresar actitudes mentales, matices de carácter o sutilezas de estilo, como Etherege o Congreve, sino que busca la situación cómica en sí misma, con independencia del diálogo. Esto ocurre más o menos en todas sus comedias, entre las cuales sobresalen *The Relapse, or Virtue in Danger (La reincidencia, o la virtud en peligro,* 1696), *The Provoked Wife (La esposa provocada,* 1697), *The Confederacy* (1705) y *A Journey to London,* terminada por Colley Cibber, en 1728, con el título de *The Provoked Husband (El marido provocado).* Su mejor comedia es la segunda; la más desenfadada, la tercera, ya que supone un triunfo definitivo de la picardía de que deben valerse las mujeres casadas con maridos ricos, avariciosos y displicentes, para satisfacer sus deseos. *The Confederacy* está inspirada en *Les bourgeoises à la mode* (1692) de Dancourt.

En *The Provoked Wife,* Vanbrugh hace una vigorosa caricatura del marido brutal y malhumorado, de buena posición, sir John Brute —que contrasta con las figuras de su mujer y su sobrina—, cuyas continuas provocaciones agudizan la perspicacia femenina de lady Brute y Belinda hasta el punto de llevar a la primera al borde de la infidelidad. Sir John Brute es una mezcla de hombre importante, pomposo y cobarde, de modales toscos, que trata a su mujer —mucho más joven que él— autoritaria y despectivamente. Lady Brute, dama sumisa y respetuosa, tiene un adorador, Constant, amante apasionado, capaz de subyugarla si se presentase una buena ocasión. Pero hasta ahora, lady Brute ha sido fiel a su marido, a pesar de la brutalidad de sir John, el asedio de su enamorado y sus propias inclinaciones. Constant tiene un íntimo amigo, Heartfree, que se jacta de su frialdad hacia las mujeres; pero a la vista de Belinda se debilita su indiferencia, y al tratarla se enamora locamente de ella. Las dos damas, con el fin de pasar un rato divertido, sugieren a Constant y a Heartfree que vayan a esperarlas en el Spring Garden[19]. Ellas llevarán antifaces e irán modestamente vestidas, por pudor y precaución. El éxito del encuentro es

---

[18] Laurence Whistler, *Vanbrugh. Architect and dramatist,* London, 1938. John Vanbrugh, *Complete Works* (4 vols.), ed. by Bonamy Dobrée and Geoffrey Webb, London, 1927-8. Idem, *The Provoked Wife,* en *Restoration Plays,* Intr. by Edmund Gosse, London, 1959. Idem, *The Relapse,* en *Restoration Comedies,* Oxford University Press, 1970.

[19] Spring Garden, un lugar de Saint James's Park, tocando a lo que es ahora Trafalgar Square. Estaba muy de moda en el período estuardo.

tan rotundo que la virtud de lady Brute está a punto de derrumbarse ante la vehemencia de Constant; pero la llegada de lady Fanciful y Mademoiselle salvan la situación de lady Brute y de Belinda, ya que ésta tenía las mismas dificultades para defender su propia virtud frente a Heartfree. Entonces las dos parejas se dirigen precipitadamente a casa de lady Brute, donde pasan bastante tiempo jugando a las cartas, creyendo que sir John Brute tardará en volver. Pero éste regresa a destiempo y demasiado pronto. Sir John había sido arrestado por alborotar en la calle, al salir de la taberna con sus amigos, disfrazado con la ropa de su mujer, y aparece inesperadamente, incluso después de haber sufrido el interrogatorio del juez en una escena burlesca de gran efectividad. A la llegada de sir John, las damas pierden la presencia de ánimo, y, aturdidas, ocultan a sus enamorados en el gabinete de lady Brute. Sir John los encuentra allí, se envalentona y grita; pero es incapaz de aceptar el desafío provocado por su actitud. Apagada la fogosidad de Brute con la magia de la presunta espada de Constant, se puede empezar a hablar. Todos recobran la serenidad; se acierta a desorientar con aplomo y todo termina bien, a pesar de la mala idea de lady Fanciful, que aparece para sembrar cizaña entre Belinda y Heartfree. Queda a salvo el decoro, ya que a todos les conviene aceptar el hecho de que los jóvenes estaban allí con el propósito de entablar relaciones honrosas con la familia y concertar el matrimonio de Heartfree y Belinda, que se lleva a cabo. *The Provoked Wife* es una comedia llena de vivacidad e intriga, en la que se hace ver a los maridos rudos la conveniencia de adoptar modales más finos con sus esposas. Aunque ambientada en el período de la Restauración, su cómica lección sirve para cualquier época.

Congreve. No suele abundar la verdadera comedia en ninguna literatura dramática, y el teatro inglés no es una excepción; la comedia no es una farsa, es decir, simple ridiculización de algunos personajes mediante incidentes absurdos y disparatados; tampoco es comedia auténtica una intriga que después de algunas dificultades termina bien; ni lo es exactamente lo burlesco, que depende de un movimiento que tiene vida propia, por divertido que sea. La verdadera comedia implica concepción de la sociedad, y la misión del comediógrafo consiste en presentar la imagen de esta sociedad, para mostrar sus excentricidades, el punto o matiz de desviación de las normas establecidas.

La Restauración tenía su código, socialmente aceptado, y el público que asistía a los teatros lo entendía perfectamente. No era preciso que fuese un código moral y no lo era; sino una suma de convencionalismos de una sociedad refinada; una racionalización de las relaciones amorosas o matrimoniales, o, mejor, una racionalización del sexo. En la pintura de esta sociedad y en la interpretación de sus matices —lenguaje, modales, presentación, gestos, gusto— consistió el arte dramático de Congreve, que, en la línea de Etherege, pero superándolo, resulta el comediógrafo por excelencia. William Congreve (1670-1729)[20] es el dramaturgo más lucido de la

[20] Samuel Johnson, ver «William Congreve» en *The Lives of the English Poets* (1779-81), London, 1954. Edmund Gosse, *Life of Congreve*, 1924. D. Crane Taylor, *William Congreve*, 1931.

Restauración; abandona el tono acusador de Wycherley y de Vanbrugh, y se remite a la alegre presentación, elegantemente cínica, de un sector de la sociedad de su época. Su eficacia reside en la precisión con que retrata una sociedad superficial y vacía, en la que no se contraponen jamás el bien y el mal, sino la elegancia y la torpeza, el ingenio y la estulticia, la gracia y la tosquedad. Congreve no permite que los sentimientos y lo moral se entrometan en un ambiente donde sólo triunfan el afectado refinamiento, el aplomo en el gesto y la brillantez en la conversación. Esta es la visión del mundo que Congreve presenta en sus comedias —solo cuatro—, que son: *The Old Bachelor (El solterón,* 1693), *The Double Dealer (El falso amigo,* 1694), *Love for Love (Amor por amor,* 1695) y *The Way of the World (Así anda el mundo,* 1700). En esta última fecha, 1700, abandona su carrera dramática a causa del poco éxito de su última comedia, demasiado chispeante e irónica, inteligente y poética, en la que se apunta a una filosofía del amor y del matrimonio aparentemente cínica e inversamente sentimental. Congreve tenía treinta años.

Sus dos mejores obras son *Love for Love (Amor por amor)* y *The Way of the World (Así anda el mundo).* La primera tiene más cualidades escénicas; la segunda es una obra maestra de arte literario. *Love for Love* resulta una magnífica comedia de costumbres, y su representación se ve con el mismo placer a través de los tiempos. En ella, sir Sampson promete pagar las deudas de su hijo mayor, Valentine, si éste cede el derecho de herencia al hermano menor, Ben, el hijo marino. Así ocurre, ya que apenas queda otro remedio. Entonces sir Sampson quiere obligar a Ben a que se case, pero no lo consigue. En vista de ello decide casarse él, y pone los ojos —y ella se dispone a aceptarlo— en Angelica, la posible novia de Valentine, aunque todavía no se ha formalizado nada entre los jóvenes, ni ella le ha demostrado su amor. Angelica conoce el conflicto en que está envuelto Valentine —el hombre que atrae su corazón—, atado por el compromiso firmado de ceder la herencia. Y se le ocurre un ardid para conseguir su propósito: aceptar la propuesta de sir Sampson y estudiar su manera de ser, o poner a prueba el amor de Valentine, y, mientras tanto, esperar una ocasión propicia. Valentine se desespera. Pero Angelica se hace con el documento de la cesión de la herencia, lo destruye, y declara su amor a Valentine en una escena brillantísima, en la que se manifiesta la viveza, inteligencia y donaire de las protagonistas de Congreve. Esta obra, menos chispeante y valiosa que *The Way of the World,* tiene más unidad argumental y es lo mejor de este dramaturgo.

The Way of the World es su comedia más sobresaliente. Con sus protagonistas Mirabell (galán) y Millamant (dama), Congrave crea las figuras más sugestivas, ingeniosas y sutiles de toda la comedia inglesa. No fue tan bien recibida como el autor esperaba, debido, probablemente, a la censura que Jeremy Collier hizo en 1698 de la comedia de la Restauración, y a la dificultad de comprensión y reacción por parte del público ante una obra tan

---

John C. Hodges, *Congreve the Man. A Biography from New Sources,* New York, 1941. William Congreve, *Comedies,* ed. with intr. by Bonamy Dobrée, Oxford University Press, 1966.

rápida, chispeante y sutil. En esta comedia se pone de relieve el amor, elegantemente disimulado y racionalizado, de Mirabell y Millamant y se hace una irónica crítica de la institución matrimonial y del amor romántico, ensalzando el amor desenfadado y dialéctico, intelectual y frío. Mirabell está enamorado de Millamant, sobrina de lady Wishfort, y, a fin de poder acercarse a la joven, finge pretender a la tía. Pero Mrs. Marwood, dama encariñada —y por ello mismo enojada— con Mirabell, delata el truco. Entonces lady Wishfort se ensaña con Mirabell y amenaza con quitarle la mitad de la fortuna a su sobrina Millamant si ésta se casa con él. Para suavizar las cosas, Mirabell propone a su criado Waitwell que finja ser su tío sir Rowland, finja enamorarse de lady Wishfort y procure distraerla, con lo cual él quedará libre para acercarse a Millamant. Pero Mrs. Marwood vuelve a descubrir la treta y revela que Waitwell es el marido de la criada de lady Wishfort. Mrs. Marwood se confabula con Fainall, fingido amigo de Mirabell, para descubrir a lady Wishfort todo el plan de Mirabell; incluso se sacan a relucir las relaciones que Mirabell había tenido con Mrs. Fainall, la hija de lady Wishfort, cuando aquélla estaba soltera. Por un momento, Fainall parece tener todos los triunfos en la mano y amenaza con desacreditar a su suegra y divorciarse si no se le da potestad sobre los bienes de su mujer y aun parte de las propiedades de Millamant. Este ardid fracasa. Mrs. Fainall puede sincerarse en cuanto a sus pasadas relaciones con Mirabell, y, además, probar las relaciones entre su marido y Mrs. Marwood. Por otra parte, Mrs. Fainall no puede ceder su fortuna a su marido, porque el depositario de ella sigue siendo Mirabell, desde la época en que eran novios. Mirabell, naturalmente, no se aprovecha de su situación legal de administrador, y pone el documento en manos de Mrs. Fainall, que piensa divorciarse de su marido. Lady Wishfort, agradecida, se aplaca con respecto a Mirabell y Millamant, y permite que lleven a cabo sus deseos sin merma de la fortuna de su sobrina. Una de las escenas más brillantes de toda la comedia inglesa es la quinta del acto cuarto. Son extraordinariamente ingeniosas las conversaciones de Mirabell y Millamant. Su gracioso descaro —en este caso atenuado, porque sabemos que en el fondo se quieren— es un verdadero estallido de ingenio. Estas dos figuras dominan la escena y se ganan al público con su elegantísimo derroche de donosura, alegría y comicidad.

Farquhar. George Farquhar (1678-1707)[21], irlandés, introduce en la comedia de la Restauración un elemento que no tenía. No es que sus comedias se aparten de las de sus colegas en la intención ética, pero la licencia de los dramaturgos anteriores no se da en él con el mismo descaro. La acusación de Jeremy Collier había hecho su efecto; a la vez, el ámbito dramático de la época empezaba a tomar otro rumbo. Farquhar carece de la

[21] D. Schmid, *George Farquhar*, Vienna, 1904. W. Connely, *Young George Farquhar*, London, 1949. George Farquhar, *The Constant Couple, The Twin-Rivals, The Recruiting Officer. The Beaux' Stratagem*, ed. with an intr. by William Archer, London, 1906. Hay reedición de esta obra en New York, Mermaid Dramabook, 1959.

brillantez de dicción de Congreve, y se halla más bien en la línea de Vanbrugh respecto de la libre utilización del elemento burlesco, pero lo más importante en él es la incorporación de una cualidad sentimental, que es la característica que más adelante dominará en el drama. La diferencia, en este punto, entre Farquhar y Congreve salta a la vista, si comparamos el diálogo sobre el matrimonio en el acto quinto de *The Beaux' Stratagem* con la chispeante conversación prematrimonial de Mirabell y Millamant, del acto cuarto de *The Way of the World.*

Farquhar murió jovencísimo, pero en las últimas de las siete comedias que escribió [22], sobre todo en *The Recruiting Officer (El oficial reclutador,* 1706) y *The Beaux' Stratagem (Estratagema de galanes,* 1707), consiguió tender un puente entre la comedia de costumbres y el mundo, mucho más amplio, que aparecerá en la novela del siglo XVIII. En *The Beaux' Stratagem,* en vez de los salones de Londres, hallamos posadas de las carreteras o caminos reales y casas de campo, y los caballeros alternan con hosteleros, salteadores y maleantes. En *The Recruiting Officer* se presenta el caso de una joven que, a fin de poder acompañar a su novio, que es capitán, se disfraza de soldado, se va con su compañía y vive en el regimiento, teniendo que adoptar y utilizar los rudos modales y el crudo lenguaje del ejército. *The Beaux' Stratagem* tiene un comienzo semejante al de *Los intereses creados* (1911) de Benavente. Dos amigos, Aimwell y Archer, que han desbaratado su hacienda alegremente, llegan a la posada de Lichfield en busca de aventuras y con deseos de mejorar su fortuna. Para ello convienen en que Aimwell finja ser el señor, y Archer, su criado. En la posada causan extrañeza, y el posadero, Boniface, cree que son bandidos. La presencia de Aimwell despierta la curiosidad de Dorinda —bella joven de buena posición—, cuando ésta, en compañía de su cuñada, le ve en la iglesia; más aún, Dorinda se enamorará inmediatamente del apuesto forastero. Esta situación no pasa inadvertida a Mrs. Sullen, la mujer del hermano de Dorinda, hombre estúpido y brutal, cuyos defectos no ve su madre, lady Bountiful. La intriga amorosa se desarrolla con gran rapidez. Aimwell piensa que Dorinda tiene todo el aspecto de ser muy buen partido, y lleva razón. Se propone acercarse a ella, y, fingiendo una especie de desmayo, consigue ser admitido en casa de lady Bountiful, mediante los buenos oficios de Archer y de Mrs. Sullen, ésta enamorada de Archer. Mientras están allí, la casa es asaltada por unos bandidos, y Aimwell y Archer consiguen defender eficazmente a las señoras. Como es natural, los jóvenes aprovechan el prestigio ganado en tal ocasión para adelantar en su aventura amorosa y social. Aimwell, al principio, se había hecho pasar por su hermano mayor, lord Aimwell, para despertar el interés de Dorinda; pero después, enamorado y desarmado por la franqueza y el cariño de Dorinda, siente remordimiento de haberla engañado y le confiesa sus torcidos propósitos ini-

[22] *Love and a Bottle (Amor y una botella,* 1698), *The Constant Couple (La pareja constante,* 1699), *Sir Harry Wildair* (1701), *The Twin-Rivals (Los rivales gemelos,* 1702), *The Recruiting Officer (El oficial reclutador,* 1706), *The Beaux' Stratagem (Estratagema de galanes,* 1707), y *The Inconstant,* adaptación del drama de Fletcher, *The Wild-Goose Chase.*

ciales. En una deliciosa escena sentimental, Aimwell comunica la verdad a su enamorada. Dorinda, llena de admiración y romanticismo, no da la menor importancia a la superchería de su galán, y le corresponde con el corazón en la mano. Entonces se producen dos hechos que disponen las cosas a satisfacción de todos: el divorcio, por brutalidad marital, de Mrs. Sullen, que puede casarse con Archer, y la súbita muerte de lord Aimwell, que transforma en verdad lo fingido por Thomas Aimwell. Obras como ésta empezaban a introducir el sentimentalismo en la comedia inglesa del siglo XVIII [23].

Es evidente que la calidad del teatro de la Restauración reside en la comedia; es en ella donde el dramaturgo se acerca de un modo más auténtico a la vida y al ambiente de la sociedad de la época para retratarla, burlarse de ella o satirizarla.

---

[23] Como nota curiosa, interesa añadir que Farquhar colaboró en el reclutamiento de tropas para las campañas europeas del duque de Marlborough en la Guerra de Sucesión al trono de España. En 1705 las tropas inglesas acudieron en socorro de Barcelona, y poco después Farquhar escribía *Barcelona: A Poem; or The Spanish Expedition under the Command of Charles Earl of Peterborough,* infortunada composición épica, de unos 1.500 versos, tediosa y vacía de inspiración, ejemplo de mala literatura.

CAPÍTULO VII

LITERATURA DEL SIGLO XVIII

Algunos historiadores consideran el siglo XVIII como uno de los períodos más logrados de la cultura occidental, y este juicio acaso sea definitivo si observamos el panorama desde el punto de vista inglés. Otros siglos presentan momentos verdaderamente culminantes; pero los ciento diez años que transcurren entre la batalla de Blenheim (1704) y la de Waterloo (1815) muestran a Inglaterra en un brillante período de plenitud cultural, y —a pesar de la pérdida de las colonias norteamericanas—, quizás en su etapa más orgánica de estructuración social y económica. Situada entre las disensiones religiosas y la revolución industrial, esta época individualista y todavía heroica disfrutó de relativa tranquilidad interna, y produjo condiciones de vida que hicieron posible la aparición de una sociedad próspera, culta y refinada, que poseía un intenso sentido de la belleza. En el siglo XVIII inglés, la aristocracia servía de modelo y ejemplo a la burguesía y a las clases artesanal y rural, y éstas proporcionaban a menudo, a aquélla y al país, energía intelectual y física. Del seno de esta sociedad surgieron eminentes políticos y militares, artistas, escritores y poetas, hombres de acción y pensamiento, de la categoría de Nelson, Pitt, Hume, Burke, Reynolds, Pope, Richardson, Fielding, Goldsmith, el doctor Johnson y Blake [1].

1. LA POESÍA AUGUSTANA Y PRERROMÁNTICA

El siglo XVIII inglés, como el europeo en general, ofrece dos tendencias: una, clasica, y otra, prerromántica. La primera mitad del siglo —el perío-

---

[1] G. M. Trevelyan, *Illustrated History of England,* London, 1956. Idem, *English Social History,* London, 1946. J. H. Plumb, *England in the Eighteenth Century,* vol. 7 de *The Pelican History of England,* ed. by J. E. Morpurgo, Penguin Books, 1963-76. Leslie Stephen, *English Literature and Society in the Eighteenth Century,* London, 1904. Martin Price, *The Restoration and the Eighteenth Century. The Oxford Anthology of English Literature,* vol. III, London, 1973.

odo literario que abarca los reinados de la reina Ana, de Jorge I y gran parte del de Jorge II— es una época de predominio de las formas clásicas, y a la que, por su semejanza con el período romano de Augusto, se le suele otorgar el calificativo de «augustana» [2]. La Era augustana fue una época de vitalidad política, científica y filosófica, y de incremento de tendencias intelectuales; esta circunstancia favoreció más el desarrollo de la prosa que el de la poesía. Tenemos, pues, que, en dicha era, sobresalen magníficos ensayistas como Addison y Steele, el gran satírico Jonathan Swift y el precursor de la novela inglesa Daniel Defoe, mientras que, en el sector de la poesía, el único nombre verdaderamente importante es el de Alexander Pope. Sin embargo, la reserva emotiva predominante en el clasicismo inglés pronto se verá alterada por una corriente cálida de sentimiento. Ésta invadirá muy pronto los dramas y los ensayos de Richard Steele, impregnará la poesía de la naturaleza de Thomson, y pasará a inundar las novelas de Richardson, para desembocar más tarde en el Romanticismo. Las tendencias clásica y prerromántica conviven paralelas o entrelazadas durante casi todo el siglo XVIII inglés, con preponderancia de la primera hasta ta 1750 y franco predominio de la segunda a partir de esta fecha [3].

POESÍA DE TRADICIÓN CLÁSICA

Pope. El poeta más sobresaliente del clasicismo inglés fue Alexander Pope (1688-1744) [4]. Por inspiración y por dedicación, Pope fue el poeta que mejor integró y transcribió las esencias del período augustano, y señala el punto máximo del movimiento poético, clarificador y racionalista derivado de Dryden. Nacido en Londres, era hijo de un adinerado lencero, que el año 1700 se había retirado a vivir a Binfield, en la linde del bosque de Windsor; este paisaje y ambiente influyeron en la obra primeriza del

---

[2] Francis Atterbury, en el prólogo a *The Second Part of Mr. Waller's Poems* (1690), ya se preguntaba si en el reinado de Carlos II el inglés no había conseguido la perfección, alcanzando su Era augustana al igual que en su día el latín.

[3] George Saintsbury, *The Peace of Augustans*, London, 1916. Reeditado: Oxford, 1951. H. V. D. Dyson and John Butt, *Augustans and Romantics, 1689-1830. Introductions to English Literature*, ed. by Bonamy Dobrée, vol. III, London, 1950. Boris Ford (editor), *From Dryden to Johnson. From Blake to Byron. The Pelican Guide to English Literature*, vols. IV-V, Harmondsworth, 1957. Oliver Elton, *A Survey of English Literature*, 1730-80 (2 vols.), London, 1959. Idem, *1780-1830* (2 vols.), London, 1961. Bonamy Dobrée, *English Literature in the Early Eighteenth Century. Oxford History of English Literature*, vol. VII, Oxford, 1959. *The Cambridge History of English Literature*, vols. IX, X, XI, ed. by A. W. Ward and A. R. Waller, Cambridge, 1952-1953. John Butt, *The Mid-Eighteenth Century. Oxford History of English Literature*, vol. VIII, ed. by Geoffrey Carnall, Oxford, 1979. J. W. H. Atkins, *English Literary Criticism. 17th and 18th Centuries*, London, 1954.

[4] Edith Sitwell, *Alexander Pope*, London, 1930; Harmondsworth, Penguin Books, 1948. Bonamy Dobrée, *Alexander Pope*, London, 1951. Samuel Johnson, ver el estudio sobre Pope en *Lives of the English Poets*, London, 1779-81; ed. by L. Archer Hind (2 vols.), London, Everyman, 1954. Geoffrey Tillotson, *On the Poetry of Pope*, Oxford, 1938-1950. Alexander Pope's *Collected Poems*, ed. with an intr. by Bonamy Dobrée, London, 1956. *Pope: Poetical Works*, ed. by Herbert Davis, Oxford University Press, 1966. Para la correspondencia de Pope, ver la edición de George Sherburn (5 vols.), Oxford, 1956; y la de John Butt, *Selection*, Oxford, 1960.

poeta. A pesar de la buena posición de su familia, la vida no fue ni generosa ni fácil para Pope, que, por circunstancias diversas, pasó serias dificultades y humillaciones. Por una parte, Pope era físicamente contrahecho; por otra, ser católico practicante en la Inglaterra de su tiempo suponía una discriminación social y civil muy dura, sólo soportable a fuerza de valor moral y de grandes cualidades intelectuales. Pope reunía ambas condiciones, y con aplicación y estudio consiguió el respeto de sus contemporáneos. Pero lo imposible de superar era su defecto físico, y éste, en el campo sentimental, ponía una barrera infranqueable entre él y las jóvenes en cuyo círculo se movía, fueran ellas lady Mary Wortley Montagu o las hermanas Teresa y Martha Blount. Esta frontera que, en la zona afectiva, existía entre Pope y la mujer, explica sus suspicacias y reticencias hacia el bello sexo, a pesar del amor que sintió por su madre y del cariño que, durante treinta años, profesó a Martha Blount.

La herencia de su padre y las casi 10.000 libras que le produjeron las traducciones de la *Ilíada* y la *Odisea*, le convirtieron en un hombre bastante rico, y, en 1719, adquirió una hermosa villa a las afueras de Twickenham, al lado del Támesis, en un lugar de singular belleza. En esta villa se hizo construir un pequeño túnel para poder pasar a la finca del otro lado de la carretera sin tener que cruzarla. Es el famoso «grotto», que el poeta adornó con estatuas de la mitología clásica, y en el que puso descansillos y espejos que reflejaban el río. El «grotto» de Pope revela su carácter retraído y hogareño, y demuestra su acercamiento indirecto a la naturaleza [5]. No sería objetivo ocultar la mordacidad de Pope y la virulencia con que solía atacar a sus contrincantes cuando se creía ofendido; pero hay que reconocer también que era un hombre generoso, capaz de sentir ternura y devoción hacia sus amistades, y que, aunque no fueron pocos sus enemigos, éstos se vieron ampliamente contrarrestados por el afecto que le profesaron Prior, Walsh, Gay, Swift, Bolingbroke, Burlington, el Dr. Arbuthnot y muchos otros.

Pope es el heredero literario de Dryden y el verdadero perfeccionador de la tendencia poética derivada de Waller, Denham, y, sobre todo, del mismo Dryden. Él fue quien, siguiendo el consejo de William Walsh, llevó la poesía inglesa a la máxima corrección: «Aunque ha habido grandes poetas en nuestra patria, no se hallará en ella un gran poeta correcto» [6], le había advertido oportunamente Walsh [7]. A la conquista de esta perfección aspiró Pope desde su temprana juventud, y el éxito coronó su propósito: la sociedad inglesa culta del siglo XVIII supo apreciar sus clásicas cualidades, y lo convirtió en el hombre de letras más famoso de su tiempo. Es cierto que no se puede considerar a Pope como un poeta de estro potente y elevado, un vate dotado de la originalidad de no pocos poetas de su pa-

---

[5] Hoy, la villa de Pope no existe; pero sí el pequeño túnel con las estatuas, mejor o peor conservadas. La finca fue adquirida por una comunidad de monjas católicas, y al lado del solar que ocupaba la casa del poeta se edificó un colegio de niñas.

[6] Edith Sitwell, *Alexander Pope*, Harmondsworth, Penguin Books, 1948, pág. 47.

[7] William Walsh (1663-1708), poeta, de buen juicio crítico, amigo de Dryden y del joven Pope.

tria. Pope no inventa formas nuevas; sigue la trayectoria trillada y académica de la traducción clásica, la imitación horaciana, el poema pastoril, la epístola poética, el poema moral y filosófico, la sátira literaria. Pero, dentro de esta línea tradicional, alcanza el raro don de la expresión lúcida, y logra decir lo que quiere con la máxima precisión, en virtud de un persistente pulimento. Pope saborea la revisión; corregir la obra le proporciona el mismo deleite intelectual que componerla, y se recrea retocando sus poemas. Su poesía adquiere así una exactitud inimitable, una corrección total, en que cada vocablo cumple exactamente su función; en esta cualidad francesa, con la que se compenetró el poeta de Twickenham, reposa su fama, y ella le otorga su inconfundible situación dentro del marco de la literatura inglesa.

A la edad de dieciséis años, aunque revisadas posteriormente para su publicación en 1709, Pope escribió sus *Pastorals,* un conjunto de poemas sobre las cuatro estaciones del año, que demuestran ya su maestría métrica; el asunto es imitativo, y la interpretación de la naturaleza, resultado de sus lecturas más que de la observación directa. En esta línea, marcada por Virgilio y Spenser, se encuentra también *Windsor Forest (El bosque de Windsor,* 1713), égloga en que la descripción de un entorno que le era tan conocido resulta más original que el contenido del poema anterior. En ella se encuentran escenas otoñales de caza que ofrecen una visión de la realidad, pormenorizada y pictórica, de no poco mérito, y cuya escenografía e imágenes suponen un conocimiento preciso de dicho deporte. No faltan en esta composición, elegantemente rural, la referencia patriótica al bosque de Windsor y al río Támesis, ni tampoco la crítica del comportamiento humano. Por ejemplo, en el pasaje referente a la caza de la liebre, escribe Pope en un dístico admirable:

Beasts, urged by us, their fellow beast persue,
And learn of man each other to undo.

(Los animales, incitados por nosotros, acosan a su igual,
Y del hombre aprenden a destruirse unos a otros.)

El tema de *An Essay on Criticism* (1711-1744) se expresa en el título. Es un tratado en verso, que expone los preceptos literarios del buen gusto basándose en la autoridad de los antiguos en materia poética, examina las reglas por las cuales debe regirse el crítico, y presenta ejemplos negativos tomados de los que se han apartado de ellas. Es extraordinario que un hombre de veintiún años —el ensayo se escribió en 1709— supiera condensar con tanta claridad mental y gracia de dicción las esencias del pensamiento literario de Aristóteles, Horacio, Quintiliano y Longino, y verterlas en un poema rebosante de sentido común. La obra abunda en agudas y mordaces advertencias sobre la misión de la crítica. El punto flaco de Pope —como el de toda la estética neoclásica— consiste en considerar a los clásicos antiguos como modelos absolutos. Pope opina que, si los clásicos lograron encerrar la naturaleza en fórmulas, el poeta puede prescindir de la naturaleza, y remitirse simplemente a los clásicos. Este criterio es en gran parte falso, y contra él apunta en su día el movimiento prerromántico.

The Rape of the Lock (*El bucle robado*, 1712; edición definitiva, 1714) es una joya de la poesía clásica, un poema cómico-heroico, que refleja el ambiente social y la gracia literaria de su época. Como modelo de delicada sátira es sencillamente único. Proviene de un incidente ocurrido en la vida real. Lord Petre, atraído por la belleza de Miss Arabella Fermor, tuvo el atrevimiento de cortarle un rizo. Esto causó la enemistad entre las dos familias, que eran católicas, y, para suprimir la desavenencia, un amigo de Pope —John Caryll— pidió al poeta que escribiera una composición adecuada al caso. El poema consta de unos 800 versos pareados, divididos en cinco cantos. En él se presenta a Belinda en su despertar y en sus casi rituales operaciones ante el tocador, preparándose para asistir a una recepción en Hampton Court y alternar con la alta sociedad londinense. En la barca que, Támesis arriba, la conduce junto con otras jóvenes y galanes, va un distinguido barón, que ve cómo la protagonista destaca entre las demás jóvenes, y los ojos se le van tras sus adorables tirabuzones. Una vez en el palacio, la concurrencia se divierte mirando, conversando ingeniosamente y jugando a las cartas. Belinda juega al tresillo con dos caballeros, y se defiende muy bien. Pero cuando llega la hora de tomar el café, el barón aprovecha un momento de descuido para cortar un tirabuzón de la nuca de Belinda. La joven pide auxilio a sus compañeros de juego para vengarse de la ofensa; pero tendrá que ser ella quien se enfrente con el barón y lo someta arrojándole a la cara un pellizco de rapé. No podrá, sin embargo, recobrar el tirabuzón, pues cuando el enamorado galán, al quedarse casi sin sentido, lo suelta, el incomparable rizo de Belinda desaparece y, remontándose, se fija para siempre entre las estrellas. *The Rape of the Lock* se publicó con la aprobación de Arabella en 1712, y tuvo una aceptación clamorosa e instantánea, cumpliendo su cometido de relacionar de nuevo a las familias Petre y Fermor. En la edición de 1714, Pope amplió el poema hasta su extensión actual, introduciendo en él un mecanismo imaginario, de sílfides y gnomos, que le facilitan la interpretación de la psicología femenina y su actitud en sociedad, en relación con la lucha de los sexos. Esta segunda edición disgustó a Arabella Fermor, que estimó que sus asuntos privados ya se habían expuesto suficientemente ante el público. Desde el punto de vista literario, la insistencia [8] de Pope en el mismo tema debe considerarse un auténtico acierto.

Las traducciones de la *Ilíada* (1715-20) y la *Odisea* (1725-1726) proporcionaron a Pope mucha fama y no poco dinero. El poeta realizó una versión cuidada y fiel de las obras de Homero, adaptada a su tiempo. Se le puede criticar a Pope que no esté presente en sus traducciones el espíritu épico que alienta en los poemas originales. Quizá tampoco sea apropiada la versión del verso griego al decasílabo rimado, metro que Pope manejaba con la máxima pericia. Pero cada época pide su propia adaptación de las obras clásicas, y la traducción de Pope, en dísticos, responde al gusto de su tiempo. El ilustre helenista Richard Bentley, refiriéndose a la *Ilía-*

---

[8] En sucesivas ediciones de *The Rape of the Lock*, Pope añadió algunos versos y retocó otros, consiguiendo siempre mejorar el poema.

da, había dicho: «Mister Pope, usted ha escrito un poema precioso; pero no debe decir que esto sea Homero» [9]. La crítica adversa a la traducción de Pope se debe, sobre todo, al decorativismo de su dicción poética, que habría podido evitar fácilmente utilizando la magistral precisión de sus sátiras. Pero él se propuso presentar ante sus cultivados contemporáneos al Homero refinado que correspondía a la época del buen gusto, y fue precisamente su estilo lo que le valió la aprobación del público de su tiempo y también de la posteridad. La versión de la *Ilíada* es muy superior a la de la *Odisea.*

Pope era un hombre que difícilmente dejaba de reaccionar cuando sentía su vanidad ofendida. En 1725 hizo una edición de las obras de Shakespeare; en ella, su instinto poético consiguió mejorar algunos detalles técnicos del verso shakespeareano. Pero, en 1726, apareció el *Shakespeare Restored,* de Lewis Theobald, donde éste pone de manifiesto una capacidad crítica y editorial que le fue reconocida. Herido en su amor propio, Pope escribió *The Dunciad (La asneida,* 1728), poema épico-burlesco de bastante extensión, en el que confiere a Theobald la corona del reino de la estupidez. En su edición posterior (1743), Pope cambió de parecer y entronizó a Colley Cibber como monarca de la estulticia. Indudablemente, los mejores versos de este poema los encontramos en el fragmento final, que se podría titular «Caos», y es una visión miltoniana del desorden que se produciría bajo el imperio de la necedad. El poema es una denuncia de la estulticia, en general, y un ataque particular a los autores citados. Está dedicado a Jonathan Swift, y sigue la orientación satírica del *Mac Flacknoe,* de Dryden.

El *Essay on Man* (1733-34; 1744) es un poema filosófico, dividido en cuatro epístolas, en las que se trata, respectivamente, de la naturaleza y estado del hombre en relación con el universo, consigo mismo, con la sociedad y con la felicidad. Pope carecía de preparación y vigor creativo para escribir un poema filosófico original. Pero tenía el don de saber adueñarse de las ideas características de su tiempo, singularmente las de Leibniz, y las del racionalismo, hasta cierto punto panteísta, de Bolingbroke, y transformarlas en un poema interesante y atractivo, que revela, con gran sensatez y primoroso dominio del verso, el protagonismo del hombre y su posición en el mundo y entre sus semejantes. Es una composición muy bien construida, en la que se refleja el buen juicio de Pope y la sensatez de su época. Otro poema semejante lo constituye la agrupación de las cuatro epístolas que forman los *Moral Essays* (1731-35), donde se da estilo poético al material filosófico-moral —utilizado a veces en forma satírica— que le proporcionan su sabiduría y el conocimiento del carácter de los hombres, y el carácter —o más bien la falta de carácter— de las mujeres, y se aconseja el buen uso de las riquezas. Los dos poemas son una cantera de frases epigramáticas sobre el modo de ser del hombre y su conducta, y en ellos Pope se manifiesta como un poeta providencialista, que, en último término, y más allá de toda prudencia humana, pone la vida, la felicidad, los infortunios, el pensamiento y las actividades del hombre en manos de Dios.

[9] Bonamy Dobrée, *English Literature in the Early Eighteenth Century,* Oxford, 1959, pág. 217. Idem, *Alexander Pope,* Oxford University Press, 1951, pág. 36.

Los sentimientos de amistad y afecto más auténticos de Pope los encontramos en sus epístolas en verso (1744), algunas de las cuales fueron escritas para las hermanas Teresa y Martha Blount; otras tienen un matiz filosófico y ético. Bolingbroke, íntimo amigo de Pope, le sugirió que imitara la primera sátira del libro segundo de Horacio. El resultado fue tan feliz que en las *Satires* (1733-39) Pope no sólo se inspiró en las de Horacio, sino que varias de las suyas imitan y hasta parafrasean otras del Venusino. Al lector actual le interesan, sobre todo, la epístola al Dr. Arbuthnot (contra lord Hervey) y la dirigida contra Joseph Addison. Asimismo debemos recordar los poemas líricos «The Universal Prayer», «Ode on St. Cecilia's Day» y «The Dying Christian to his Soul» («El cristiano moribundo a su alma»), que son de lo mejor de su poesía lírica, aunque este género no era el que más se ajustaba al sentir y a las habilidades de Pope. También tradujo, con su característico cuidado, el «Cuento del mercader» y el prólogo de la «Mujer de Bath», de Chaucer.

Un rasgo interesante de la poética de Pope lo constituye el hecho de que, siendo él el representante más auténtico del clasicismo inglés, ofrece ya unos matices netamente prerrománticos en dos de sus poemas, publicados en la temprana fecha de 1717: «Eloísa to Abelard» y «Elegy to the Memory of an Unfortunate Lady». El primero es una melancólica manifestación de amor que Eloísa dirige a su amado desde el convento en que está encerrada; el segundo es una lamentación por la muerte de una joven bella y enamorada, en cuya tumba no hay lápida ni nombre. Ambas composiciones presentan una escenografía claustral y sepulcral, y una ambientación apasionada y misteriosa, que pueden considerarse como los primeros síntomas del prerromanticismo inglés [10]. Pope es un maestro insigne del pareado heroico, y el poeta del cual se pueden citar más frases lapidarias.

Otros poetas. En el grupo de poetas que siguen la tradición clasicista se encuentran: Jonathan Swift (1667-1745), Joseph Addison (1672-1719) y John Gay (1685-1732), autores de notables poemas morales y satíricos, meditativos y líricos, que sobresalieron en géneros literarios como la novela satírica, el periodismo y el teatro, y serán objeto de atención al tratar de estas actividades. Aquí se estudiarán someramente otros poetas que se hallan en la trayectoria de Pope, como Prior, Johnson y Goldsmith. El inspirado Christopher Smart constituye una excepción, y debe ser considerado como poeta religioso, en la trayectoria de Herbert.

Prior. Matthew Prior (1664-1721) [11], aunque de humilde origen, estudió en Westminster y en Cambridge, patrocinado por el conde de Dorset, y,

---

10 La primera nota ambiental y escenográfica prerromántica de la literatura inglesa la encuentro en «On the Death of Mr. William Hervey», en *Miscellanies* (1656), de Abraham Cowley.

11 Samuel Johnson. Ver el estudio sobre Prior en *Lives of the English Poets*, London, 1779-81, ed. by L. Archer Hind (2 vols.), London, Everyman, 1954. Charles K. Eves, *Prior, Poet and Diplomatist*, New York, 1937. Matthew Prior, *Literary Works* (2 vols.), ed. by H. Bunker Wright and Monroe K. Spears, Oxford, 1959. *The Oxford Book of Eighteenth Century Verse*, chosen by David Nichol Smith, Oxford, 1946.

apoyado por éste, se dedicó a la carrera diplomática y desempeñó algunos cargos políticos. En el prólogo a sus *Poems on Several Occasions* (1709, 1718, 1720), Prior manifiesta que su título de poeta lo obtuvo de un modo accidental, ya que la poesía, que pudiera haber sido el quehacer más importante de su vida, fue sólo una diversión, y sus poemas, fruto de sus horas de ocio. Hombre muy apreciado por sus contemporáneos, Prior tenía gran facilidad para diversos géneros poéticos; sobresalió en el poema humorístico. Cowper lo elogió por su agradable estilo familiar; y es precisamente en sus poemas de ocasión, alegres y juguetones —en los que perduran los ecos de la sociedad de la Restauración—, donde encontramos sus verdaderas posibilidades. Sus odas, en las que celebra las victorias británicas o elogia a los monarcas ingleses, no impresionan hoy día; tampoco atraen sus poemas didácticos, como *Solomon on the Vanity of the World (Salomón y las vanidades del mundo,* 1718), la obra que el poeta más estimaba. En cambio, los poemas en que aparece la vena horaciana o el tono de Herrick son los que tienen verdadero valor. En sus mejores momentos, su humor es poco menos que inimitable. Sus cualidades más importantes son su intenso realismo y la vida que sabe infundir a veces a los argumentos de sus poemas, con su dinamismo, su color, su bullicio y su crudeza. «An English Padlock» («El candado inglés») es un poema tan gracioso como aleccionador. En él se recomienda a los maridos que concedan la conveniente libertad a sus mujeres, si desean conservarlas, puesto que el encierro sería el procedimiento más adecuado para perderlas. En «Answer to Chloe Jealous» («Respuesta a la celosa Cloe») resaltan las agrupaciones trisilábicas de anfíbracos y anapestos que el poeta dirige a su celosa amada recomendándole serenidad; pues, si con sus versos halaga a las demás, a ella la quiere en verdadera prosa; y, si de día visita a alguna beldad, por la noche no deja de volver a casa junto a ella. «For My own Monument» («Para mi propia tumba») es un poema humorístico en que el poeta pretende ocuparse en vida de su propia tumba, pues no se fía de que lo haga su heredero; y en el caso de que muera ahogado, o colgado, o perdido, cuando menos quedará una lápida que lo recuerde. Poemas como los citados, y otros como «To a Child of Quality Five Years Old» («A una niña de cinco años, de la alta sociedad»), «An Epitaph» y «Jinny the Just» («Juanita la justa»), llenos de humor y traspasados por una hebra de melancolía, presentan a Prior en el aspecto actualmente más atractivo.

S. Johnson. Pope no fundó exactamente escuela. Los dos poetas más importantes que siguen su línea son Johnson y Goldsmith. Ambos son muy distintos entre sí, y difieren mucho de Pope; pero se hallan en la vertiente clásica y adoptan el pareado como la principal estructura métrica de sus poemas. Samuel Johnson (1709-84) [12] dedicó una mínima parte de su tiem-

[12] Ver el estudio de T. S. Eliot, «Johnson as Critic and Poet», en su obra *On Poetry and Poets,* London, 1957. Samuel Johnson, *Poems,* ed. by David Nichol Smith and E. L. McAdam, Oxford, 1941. En las antologías *The Oxford Book of Eighteenth Century Verse,* chosen by David Nichol Smith, Oxford, 1946; en *The Oxford Anthology of English Literature* (vol. 3), *The Restoration and the Eighteenth Century,* de Martin Price, Oxford University Press, 1973, la poesía de S. Johnson está bien representada.

po a escribir poesía, y sus aportaciones más importantes son los poemas *London* y *The Vanity of Human Wishes:* los dos son imitaciones, o adaptaciones a su tiempo y circunstancia, de las sátiras tercera y décima de Juvenal. *London* (1738) es una sátira moral en que el protagonista (Thales), indignado por los vicios de la ciudad, abandona Londres por los campos de Gales. Las reflexiones acerca de la degeneración de las costumbres, la opresión y miseria en que viven los humildes, la arrogancia de los ricos y poderosos, el afrancesamiento de la capital y las contingencias a que están expuestos sus habitantes se reflejan en el poema. Es muy expresivo el fragmento sobre la pobreza. En *The Vanity of Human Wishes (La vanidad de los deseos humanos,* 1749), el autor considera los principales motivos de la ambición del hombre, y, comenzando con la vanidad del poder, ilustrado por la grandeza y decadencia del cardenal Wolsey y lord Buckingham, etc., señala después los riesgos que acechan a sabios eminentes como Galileo, el destino al que está abocada la gloria militar, como en el caso del rey Carlos XII de Suecia, las desgracias que sobrevienen en una larga vida, y los peligros que acechan a la belleza física. Es una composición de tono meditativo, superior a la anterior. Concluye recomendando pedir al cielo lo que sea mejor para nosotros y esperar que Dios nos lo conceda. Son fragmentos muy logrados aquellos en que el poeta advierte al sabio sobre las dificultades que hallará en su vida de estudio, y se pregunta en qué se basa la negativa carrera del guerrero. No se encuentran en Johnson las gracias e ironías, ni la labor de orfebrería y el talento epigramático de Pope; pero sí su sentido moral de la poesía, su recta orientación y caminar seguro, su bondad fundamental y su extraordinario buen juicio.

Goldsmith. Muy distinto del doctor Johnson era, personalmente, su íntimo amigo irlandés Oliver Goldsmith (1730-74), hombre ingenuo y encantador, incapaz de realizaciones concretas, inseguro incluso al valorar su capacidad literaria. Goldsmith [13] estudió en la Universidad de Dublín, gracias a una especie de beca, con intención de dedicarse al ministerio eclesiástico; pero abandonó esta idea, y emprendió un viaje por Europa —Francia, Alemania, Suiza e Italia— con unas cuantas monedas en el bolsillo, un bagaje insignificante a la espalda, y una flauta. Algunas de sus experiencias viajeras aparecen en su poema *The Traveller.* Pero es de lamentar que Goldsmith, con tan maravillosa pluma, no escribiera un relato en prosa de estos viajes y disipara sus energías en obras efímeras o de encargo para los libreros. Goldsmith estudió medicina en Edimburgo —según afirma Boswell en la biografía de Johnson— y ejerció en Londres, en el distrito de Southwark. También se dedicó algún tiempo a la enseñanza, y más tarde se decidió a escribir libros escolares y narraciones para niños, una vida de Voltaire (1761), una historia de Roma (1769) y otra de Inglaterra (1771). Sus *Chinese Letters,* inspiradas en Montesquieu, y publicadas nuevamente

---

[13] Austin Dobson, *Life of Goldsmith,* London, 1888. William Freeman, *Oliver Goldsmith,* London, 1951. Ralph M. Wardle, *Oliver Goldsmith,* Lawrence, Kansas, 1957. Oliver Goldsmith, *Poetical Works,* ed. by Austin Dobson, Oxford, 1906. Oliver Goldsmith, *Poems and Plays,* ed. by Austin Dobson, London, 1910; 1954.

con el título de *The Citizen of the World (Un ciudadano del mundo,* 1762), le dieron a conocer como escritor imaginativo. Este hombre de apariencia mediocre, de expresión torpe, de lógica incongruente, que, como dijo Garrick, hablaba como un niño y escribía como un ángel [14], tenía cualidades para sobresalir en todos los géneros literarios, y casi lo consiguió. Con sólo perseverar en uno de ellos, hubiera podido ser un gran poeta, novelista o dramaturgo. Las muestras no pueden ser más elocuentes. Fue amigo de Reynolds, de Burke y del Dr. Johnson; éste dijo de él, después de su muerte: «Olvidemos las debilidades de Goldsmith; en realidad era un gran hombre» [15].

Sus poemas más importantes son *The Traveller* y *The Deserted Village.* El primero, cuyo subtítulo es *A Prospect of Society* (1764), constituye un incipiente anticipo dieciochista del *Childe Harold's Pilgrimage,* de lord Byron, aunque ni la suavidad estilística de Goldsmith puede compararse con el crispado verso de Byron, ni la visión del viajero de Goldsmith, adaptada a una preconcepción moral, tiene parecido alguno con el enfoque de la realidad, impresionista y concreto, del gran romántico. *The Traveller* constituye una síntesis muy general de los viajes de Goldsmith por Francia, Alemania, Suiza e Italia, y, si bien en él se encuentran detalles de su itinerario y alusiones a algunos de sus pueblos y a sus moradores, el eje didáctico es lo que más interesa al poeta, y su propósito consiste en demostrar que ni la prosperidad de Francia, la austeridad de Suiza o la variedad geográfica y la riqueza artística de Italia, ni los gobiernos del mundo, cualesquiera que sean, conducen a la felicidad humana; ésta se halla en el corazón del hombre, y es el resultado de su adaptación al medio físico y al ambiente social. *The Deserted Village* (1770) presenta como tema principal la superioridad de la agricultura sobre el comercio en la economía de las naciones, y la forma de vida rural como preferible a la ciudadana. Se basa en la visita que el poeta hace a Auburn, villa que le evoca muchísimos recuerdos de niñez y mocedad, y en el sentimiento de desconsuelo al ver su decadencia y despoblación, ocasionadas por la avaricia monopolizadora de los hombres de negocios, que han obligado a emigrar a los campesinos. Se queja de una sociedad en que la acumulación de riqueza de unos pocos produce la miseria de muchos, a la vez que recuerda con cariño y nostalgia los lugares queridos y a los habitantes del lugar: la iglesia y la escuela, el pastor y el maestro son cuadros admirablemente logrados, en los que la amable condición de Goldsmith se vuelca con tanta sencillez como humanidad. Goldsmith se daba cuenta de los problemas contemporáneos, y sobre ellos escribía con verdadero interés. El pareado de Goldsmith carece de la tersura del de Pope, pero presenta una sencillez y un sentimiento de singular encanto. Entre los distintos poemas cortos de Goldsmith sobresale la balada «Edwin and Angelina», variante de la historia del novio desa-

---

[14] «Who wrote like an angel, but talked like poor Poll» (Oliver Goldsmith, *Poems and Plays,* ed. by Austin Dobson, London; Dent, 1954, pág. 36).

[15] Carta del Dr. Johnson a Bennet Langton con ocasión de la muerte de Goldsmith. Langton era un notable helenista, amigo y contertulio de Johnson, a quien sucedió como profesor de Literatura antigua en la Royal Academy.

lentado que se convierte en ermitaño, hasta que la joven, al darse cuenta de lo que ha perdido, se viste de mozo, y, dispuesta a seguir un camino de penitencia, se dirige a una apartada ermita, en la que se encuentra casualmente con su amado.

Un caso insólito: C. Smart. El galés Christopher Smart (1722-71)[16] difiere de los escritores neoclásicos citados. Poeta dotado de una inspirada vena religiosa, aparece como un caso aislado en una época de racionalismo y de sometimiento de la fe, o de orientación de la religión en un sentido secularizado y moralizante. La producción de Smart es escasa *(Poems,* 1752; 1763), pero muy significativa en su tiempo, y sus dos poemas religiosos más importantes demuestran que el chispazo inspirador de Herbert y los metafísicos rebrotaba de un modo singular en pleno clasicismo inglés. *A Song to David (Canto a David,* 1763; ed. completa en 1819) es una composición de 137 estrofas de seis versos, con un aliento bíblico y una procedencia claramente salmista. Es un poema de adoración continua al Creador, que asciende hasta un arrebato final. Rossetti lo consideraba el poema más acabado de su siglo. Es ciertamente admirable, pero no acabado. Resulta repetitivo y contiene incoherencias en su desarrollo; pero los defectos son mínimos comparados con las cualidades, y en esta composición inspirada en los Salmos —en la que se sublima la personalidad del rey David—, el éxtaxis del poeta y el denso fluir de sus imágenes y pensamientos, convertidos en una oración poética y una ofrenda adoradora, arrastran al lector con fuerza irresistible. *A Song to David* es la mejor composición poética de Smart. La sigue en calidad *Jubilate Agno (Rejoice in the Lamb, Alegraos en el Cordero,* escrita por los años 1756-63 y publicada en 1939). Es una especie de oración poética fragmentaria, extraordinariamente emotiva, con unas características prometedoras de la visión y la expresión artísticas de William Blake. Las páginas relativas a las cualidades del gato, su agilidad y su quietud, suavidad y belleza, derivadas del divino impulso creador de todas las cosas, son admirables. Lo restante de la obra poética de Smart no puede compararse con estas dos composiciones, escritas ambas —hecho curiosísimo— cuando estaba en el manicomio.

EL DESPERTAR DE UNA NUEVA SENSIBILIDAD LITERARIA

En pleno siglo XVIII, hacia los años 1730-40, cuando el Clasicismo tenía una vitalidad floreciente, se origina en Inglaterra un movimiento distinto u opuesto a las formas francesas que, partiendo de Dryden, habían sido radicalmente aceptadas por su sucesor literario Alexander Pope. Pero incluso antes de su muerte, y en Pope mismo, se manifiestan ya otras aspira-

---

[16] Christopher Devlin, *Poor Kit Smart,* London, 1961. Christopher Smart, *A Song to David,* en *The Oxford Book of Eighteenth Century Verse,* selección de David Nichol Smith, Oxford, 1946. Christopher Smart, *Collected Poems* (2 vols.), ed. by Norman Callan, London, 1946. *Jubilate Agno* y *A Song to David* están en *The Oxford Anthology of English Literature* (vol. 3), *The Restoration and the Eighteenth Century,* de Martin Price, Oxford University Press, 1973.

ciones, y empiezan a actuar nuevas fuerzas sobre la literatura: es el despertar de una corriente emotiva que debía culminar en el Romanticismo[17].

El cambio se operó gradualmente, y la transformación, efectuada de dentro a fuera, tendió a movilizar la imaginación y alterar el fondo, sin modificar apenas la arquitectura neoclásica de la poesía. El razonado didactismo y la mesurada elegancia aristocrática, características de la época precedente, y todavía elementos de reconocida importancia, cesaron poco a poco de operar, y a partir de mediados del siglo, la literatura se orientó hacia otros ideales. Los *Night Thoughts*, de Young (1742), muy artificiales aún, respiran ya un aire de ansiedad metafísica que anuncia un nuevo sentido moral de la poesía, y la «Elegy Written in a Country Churchyard», de Gray (1750), está impregnada de un amable sentido de simpatía y humanidad que se adelanta a su tiempo.

Los nuevos elementos de carácter interno y externo que aparecieron en la literatura prerromántica inglesa pueden sintetizarse en los puntos siguientes: *a)* Abandono del pareado por parte de la escuela de Thomson, y regreso a los metros tradicionales, como el verso blanco y la estancia spenseriana. Esta reacción hacia la métrica isabelina trajo consigo el despertar de un firme interés por los grandes poetas del Renacimiento, y, con el tiempo, una renovación interna de la poesía; *b)* Algunos poetas de la época ponen los ojos en la naturaleza como materia estética, se adentran en ella y abandonan la limitación de los clubs y salones londinenses o de otras ciudades; *c)* Introducción del sentimentalismo moralizante, difundido con afortunada sencillez por las novelas de Richardson; *d)* Estímulo creciente del sentimiento religioso, prácticamente descartado de la poesía desde Milton: Smart, Cowper y Blake ilustran bien esta transformación; *e)* Aparición del elemento subjetivo, que llegaría a ser el aspecto dominante del Romanticismo; elemento que, si se presenta velado en Gray y Collins, se manifiesta claramente en los últimos versos de «The Castaway» de Cowper; *f)* Resurgimiento del espíritu filantrópico, en contraposición a cierta frialdad y al distanciamiento egoísta predominantes en la época de Pope: Cowper, Blake y Burns vuelven los ojos a los abandonados, descubren la santidad del hogar, la dulzura de la infancia, y su ternura poética se extiende hasta los seres más humildes de la creación, las hierbas, los pájaros, las flores; *g)* Por último, se desarrolla un vivo interés por el pasado, atestiguado y muy estimulado por la publicación de los poemas ossiánicos de James Macpherson (1760-1765) y de las *Reliques of Ancient English Poetry* (1765), de Thomas Percy.

---

[17] Hippolyte Taine, *Histoire de la Littérature Anglaise*, vol. III, Paris, 1863. Oliver Elton, *A Survey of English Literature, 1730-1780*, 2 vols., London, 1928; reedición, 1959. Ver los dos últimos capítulos, «The Fugitives from the Happy Valley» y «The Setting of the Augustan Sun», en *The Peace of the Augustans*, de George Saintsbury, London, 1916; Oxford University Press, 1951. William L. Phelps, *The Beginnigs of the English Romantic Movement*, 1895; New York, Gordian Press, 1968. Henry H. Beers, *A History of English Romanticism in the Eighteenth Century*, 1898; New York, Gordian Press, 1966. Paul Van Tieghem, *Le Préromantisme* (2 vols.), Paris, 1924-30. Leonard M. Trawick, *Backgrounds of Romanticism* (English Philosophical Prose of the Eighteenth Century), Indiana University Press, 1967. Esteban Pujals, *El Romanticismo inglés*, Santander, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1969. John Butt, *The Mid-Eighteenth Century, Oxford History of English Literature*, vol. VIII, ed. by Geoffrey Carnall, Oxford, 1979.

El insigne historiador de la literatura inglesa Hippolyte Taine, que a veces llevaba hasta la exageración el aducir las causas naturales de las manifestaciones artísticas, opinaba que el Romanticismo surgió en Inglaterra por varias razones: porque el espíritu inglés no cuadra con el Clasicismo, al que tan bien se ajustaron los franceses del Gran Siglo; porque la vida elegante y amanerada, de importación parisiense, se desacredita rápidamente en Inglaterra, por artificial y frívola, y el inglés vuelve a sus formas tradicionales, caseras y poco pulidas, pero más naturales: aparece entonces el hombre sensible que, alejándose de los salones, orienta su gusto hacia lo sencillo y sentimental (Richardson); finalmente, porque el amor al campo es natural en el inglés, y hace que la vuelta a la naturaleza, presagio del Romanticismo (Thomson), sea más precoz en Inglaterra que en los demás países de Europa. Las apreciaciones de Taine, formuladas en su *Histoire de la Litterature Anglaise* (vol. III, París, 1863), son, en este caso, fundamentalmente válidas.

Aparte algunos poetas menores como lady Winchilsea, Parnell, Ramsay y Robert Blair, de los que se hablará más adelante, los precursores del romanticismo inglés, y también del europeo, son Thomson, Richardson, Young y Gray.

Thomson. El prerromántico más anticipado es el escocés James Thomson (1700-48) [18]. La aurora del nuevo movimiento despunta en su temprano *Winter,* y, aunque otros poetas de la época prefieren seguir por la senda de la escuela neoclásica, y siguen evitando la pasión y la espontaneidad en el verso, a partir de Thomson se experimenta una floración poética que refleja un contacto más íntimo con la naturaleza. *The Seasons (Las estaciones),* que empieza en 1726 con *Winter* y termina con *Autum,* en 1730, es un poema descriptivo, escrito en verso blanco, cuyo asunto, de clásica sencillez, no presenta más complicaciones que los poemas de la época, y se limita a pintar el paisaje de acuerdo con la rotación anual, haciendo las meditaciones y comentarios que el tema sugiere. Anima estos cuadros, de vez en cuando, alguna escena rústica o amorosa. El poema se divide en cuatro partes, inicialmente publicadas por separado, en este orden: *Winter (Invierno,* 1726), *Summer (Verano,* 1727), *Spring (Primavera,* 1728) y *Autumn (Otoño,* junto con las anteriores, en 1730). Al publicarse todas las estaciones en un volumen se reorganizaron en el orden acostumbrado, y se les añadió el himno final. El poema sufrió adiciones y alteraciones en 1744; pero, después de la revisión definitiva que Thomson realizó para la edición de 1746, la obra quedó con 5.541 versos. En *Spring,* el poeta nos hace sentir la fuerza de la vida, que irrumpe con todo empuje y llena de esplendor

[18] Samuel Johnson, ver el estudio sobre Thomson en *The Lives of the English Poets,* London, 1779-81; edición de L. Archer Hind, 2 vols., London, 1954. Douglas Grant, *James Thomson,* London, 1951. Alan D. McKillop, *The Background of Thomson's «Seasons»,* Minneapolis, 1942. James Thomson, *Complete Poetical Works,* ed. with notes by J. Logie Robertson, Oxford, 1908. Las antologías *The Oxford Book of Eighteenth Century English Verse,* chosen by David Nichol Smith, Oxford, 1946, y *The Oxford Anthology of English Literature* (vol. 3). *The Restoration and the Eighteenth Century,* de Martin Price, Oxford University Press, 1973, contienen adecuadas relaciones de la poesía de J. Thomson.

la naturaleza, antes inanimada, influyendo con su energía en los animales y en el hombre. Esta parte termina con un himno nupcial. *Summer* desarrolla las escenas campestres y deportivas propias de la estación: la recolección del heno, el esquileo de las ovejas, los baños; siguen un bello elogio de la Gran Bretaña y dos episodios de amor, de hechura neoclásica. En *Autumn* se presenta una animada pintura de la caza, la recolección de los frutos de la tierra, el regreso de los días de niebla, y la tristeza del campo después de la cosecha. Esta parte contiene una interpretación renovada del episodio de Ruth, la espigadora bíblica, en los personajes de Lavinia y Palemon, con el ambiente bucólico, pero natural, que los envuelve. *Winter* nos habla de los días lluviosos y los vendavales, de la aparición del petirrojo que, huyendo de la nieve y del hambre, busca refugio en el hogar de una familia. Se narra aquí el triste acontecimiento de un hombre que perece en una tempestad de nieve, mientras los suyos lo esperan angustiados, y se aprovecha la oportunidad para reflexionar sobre las necesidades y miserias de la vida humana; se describe la bajada de los lobos, que, acosados por el hambre, abandonan las montañas, y se evocan las largas veladas de invierno —tiempo de meditación— en las aldeas y ciudades. Cierra el poema un exaltado himno a la naturaleza y al Creador.

En *The Seasons* aparece por primera vez en la poesía moderna el verdadero sentimiento de la naturaleza, y en cualquiera de las cuatro estaciones palpita con auténtica vitalidad. Hazlitt consideraba a Thomson el mejor de los poetas descriptivos ingleses [19]. Su visión del paisaje es directa, y observa con profunda sensibilidad los cambios del escenario campestre a lo largo del año. Sus bellísimas descripciones, siempre originales, presentan un delicado sensualismo, una especie de realismo con alma, que demuestra la vibración del poeta ante la naturaleza. Prueba evidente de la capacidad emotiva de Thomson es la sensación de frescor y aire libre que se experimenta al pasar de las *Pastorals* (1709) o del *Windsor Forest* (1713), de Pope, a *The Seasons*. El poeta escocés aporta a la poesía de su tiempo elementos jamás soñados por el famoso augustano londinense. Como reconoció Taine, «treinta años antes que Rousseau, Thomson había expresado los sentimientos de aquél casi en el mismo estilo» [20]. En Francia imitaron a Thomson: el marqués de Saint-Lambert, en su poema descriptivo *Les Saisons* (1769), y Jean-Antoine Roucher, en *Le Mois* (1779), obra del mismo género. En España lo imita José Mor de Fuentes con su poema *Las estaciones* (Lérida, 1819 y Madrid, 1820), en cuyos versos ensalza al poeta escocés. *The Seasons* fueron traducidas al español por Benito García Romero, en 1801. También tiene importancia para el desarrollo del movimiento romántico y su idealización de la Antigüedad griega el extenso poema político de Thomson *Liberty* (1735-6), que intenta trazar el camino de la libertad desde los tiempos de Grecia y de la República romana hasta su establecimiento en Inglaterra. *The Castle of Indolence (El castillo de la Indolencia,* 1748) es imitación de «The Bower of Bliss», el jardín de las delicias de-

[19] William Hazlitt, «On Thomson and Cowper», en *Lectures on the English Poets* (1818), London, 1951, pág. 87.

[20] Hippolyte Taine, *Histoire de la Littérature Anglaise*, vol. III, Paris, 1863, pág. 406.

The Fairy Queen, de Spenser. Constituye una deleitosa descripción de la Indolencia y su castillo, situado en un valle glorioso, donde el hombre puede reposar en una placentera atmósfera de libertad y holganza; pero es a la vez una advertencia para que los humanos no se dejen dominar por la inercia. El poema está escrito en estancias spenserianas. Su primer canto es eminentemente soñador y poético, y el segundo, de tendencia moral y didáctica.

E. Young. Contemporáneo de Thomson, aunque no tan precoz como él en la línea prerromántica, es Edward Young (1683-1765)[21], autor de bastante importancia para la literatura española. En su primera época había escrito tragedias neoclásicas, y en *The Love of Fame, the Universal Passion (El amor a la fama, pasión universal,* 1725-8), se había revelado como satírico antes que Pope, y de categoría no mucho menor que la de éste. A unos doce años de distancia de *The Seasons,* el Dr. Young empieza a publicar su poema *The Complaint, or Night Thoughts on Life, Death and Immortality (Lamentación, o pensamientos nocturnos sobre la vida, la muerte y la inmortalidad,* 1742-45). Es una larga meditación en nueve cantos, en que el poeta armoniza los sentimientos de dolor y la emoción de la noche que se reúnen en su alma, y se abandona, solitario y pensativo, a largas reflexiones sobre la vida, la muerte y la inmortalidad. *The Complaint,* título inicial del poema, refleja bien su contenido; es, en efecto, una extensa «lamentación» poética, de unos 10.000 versos blancos, que termina con una «consolación» de carácter teológico —alusión al fin del mundo y al juicio universal— en la que se invita al hombre a triunfar sobre las tinieblas y la muerte. Un interlocutor imaginario, Lorenzo, que posiblemente representa el espíritu descreído del siglo de las luces, anima en cierto modo el monólogo; por su parte, el clérigo poeta, tomando como interlocutor a este pálido y desorientado personaje, dirige sus elevadas amonestaciones al mundo contemporáneo. El tiempo, la amistad, la pobreza, son otros de sus temas preferidos, así como la inconstancia de la fortuna y lo ilusorio de la felicidad humana. Young se esfuerza en demostrar con celo ortodoxo lo absurdo de la falta de creencias y las positivas ventajas de la fe, fecunda y creadora. Pero lo mejor del poema no son sus bienintencionadas meditaciones filosófico-poéticas, sino el ambiente de misteriosa tristeza, la escenografía de noche y de muerte que lo envuelve. El poema incluye alguna alusión autobiográfica. Es posible que Narcissa y Philander sean la hijastra de Young y su marido, que en realidad murieron turberculosos en Lyon en 1736; pero el entierro de la joven no tuvo lugar en la forma misteriosa que cuenta el poeta, sino que se realizó, sin dificultad alguna, en el cemen-

---

[21] Samuel Johnson, ver el estudio sobre Young en *The Lives of English Poets,* London, 1779-81; reprinted, 1951. Henry C. Shelley, *The Life and Letters of Edward Young,* London, 1914. Edward Young, *Poetical Works* (4 vols.). Contiene una biografía del autor), Edinburgh, 1784 (3 vols.), London, 1792. Henry Pettit (editor), *The Correspondence of Edward Young 1683-1765,* Oxford, 1972. Las antologías *The Oxford Book of Eighteenth Century Verse,* chosen by David Nichol Smith, Oxford, 1946; y *The Oxford Anthology of English Literature* (vol. 3), *The Restoration and the Eighteenth Century,* de Martin Price, Oxford University Press, 1973, contienen fragmentos de la poesía de E. Young.

terio protestante de dicha población [22]. Young aporta a la literatura un aliento subjetivo que no hallamos en Thomson, y crea el nocturno sepulcral, tan bien recibido por las generaciones románticas. El padre Letourneur tradujo los *Night Thoughts* al francés en 1769, adaptando al espíritu católico lo que en la época pudiera parecer espiritualidad deísta. Alessandro Verri imitó a Young en *Las noches romanas en el sepulcro de los Escipiones* (1792-1804). En España, José Cadalso escribió las *Noches lúgubres* (1771?), imitando el estilo y la tristeza de los *Night Thoughts.*

Gray. Thomas Gray (1716-71) [23], otro de los grandes poetas prerrománticos, interesa sobre todo por su «Elegy Written in a Country Churchyard» («Elegía escrita en un cementerio rural»), terminada en 1750, pero iniciada probablemente tres o cuatro años antes. Gray fue tenido en su tiempo como uno de los hombres más cultos de Europa. Había estudiado en Cambridge, donde obtuvo la cátedra de historia moderna al fin de su vida. Era hombre amable y fluctuante, y tan sencillo, que rehusó el nombramiento de poeta laureado. Sintió atracción por la literatura medieval, y se interesó científicamente por la épica escandinava antigua. Tenía una gran percepción para la historia y la crítica literarias. Escribió poco. En 1753 publicó *Six Poems* (en los que se incluyó la famosa elegía); siguió a éstos su colección de *Odes* (1757); en 1768 apareció una nueva edición de *Poems* que incorporaba sus composiciones posteriores. Son muy apreciables la «Ode on the Spring», la «Ode on a Distant Prospect of Eton College», el «Hymn to Adversity»; pero ninguna tiene el valor, ni mucho menos el influjo en Europa de la «Elegy Written in a Country Churchyard», canto vesperal escrito en el cementerio de Stoke Poges. Comienza describiendo con nostalgia el declinar del día, y evoca los sonidos y colores del ambiente, el cese de las actividades diurnas y la reclusión vespertina de la naturaleza. Pasa luego de la melancólica consideración poético-moral al recuerdo de los que reposan en aquel lugar solitario, que antaño poblaban la graciosa aldea, llenándola de vida, laboriosidad y animación. La elegía termina resumiendo sencilla y concretamente la vida de uno cualquiera de los aldeanos jóvenes que descansan en el cementerio, con un maravilloso epitafio a su anónima universalidad. Gray es un poeta equilibradamente clásico, de inspiración sosegada; carece de empuje creador, pero de sus versos, sugestivos

[22] George Eliot, en su brillante ensayo «Worldliness and Other-Worldliness: the Poet Young» (1857), concede al poeta nocturnal ciertos chispazos de genio y algún rasgo de grandeza; pero llega a la conclusión de que una de sus características más relevantes es su «absoluta insinceridad como artista poético». George Eliot, *Essays and Leaves from a Notebook*, Edinburgh, 1884.

[23] Samuel Johnson, ver el estudio sobre Gray en *The Lives of the English Poets*, London, 1779-81; London, Everyman, 1953. Edmund Gosse, *Gray*, London, 1882. Leslie Stephen, «Gray and His School», en sus *Hours in a Library*, London, 1892. David Cecil. Ver el estudio sobre Thomas Gray en su obra *Two Quiet Lives*, Londres, 1948. R. W. Ketton-Cremer, *Gray: a Biography*, Cambridge, 1955. Thomas Gray, *Poetical Works*, ed. by Austin Lane Poole, Oxford, 1957. Publicadas junto con las obras poéticas de Collins. Thomas Gray, *Poems*, ed. by H. W. Starr and J. R. Hendrickson, Oxford, 1966. Thomas Gray, *Works* (4 vols.), ed. by Edmund Gosse, London, 1884. Thomas Gray, *Correspondence*, Paget Toynbee and Leonard Whibley (editors), 3 vols., Oxford, 1935.

y limados, se desprende una suave melancolía y un amable ensueño definitivamente prerromántico. La «Ode on the Spring» («Oda sobre la primavera») es una composición de carácter descriptivo y meditativo, que refleja el ambiente de la estación en su aspecto campestre, y en la que el poeta admira la belleza juguetona y efímera de los seres que habitan la naturaleza. Termina condensando su nostalgia en esta metáfora: para él, «el sol se ha puesto y la primavera ha huido». La «Ode on a Distant Prospect of Eton College» («Oda sobre una perspectiva lejana del colegio de Eton») es un poema de cien versos; el poeta, antiguo alumno de Eton, observa a distancia su querido colegio, y, después de describir el entorno natural y la arquitectura del edificio, hace unas poéticas reflexiones acerca de los tiempos de su niñez, y medita, con cierto desengaño, sobre la descuidada felicidad de las generaciones jóvenes que en aquel momento están en el colegio y circulan por sus alrededores, sin pensar en los sufrimientos que la vida les reserva en el futuro. El poeta concluye con el melancólico pensamiento de que es mejor vivir así, en gozosa ignorancia, «ya que ser sabio es locura». El «Hymn to Adversity» considera la presencia de la adversidad en la vida del hombre como importante contrapunto de la prosperidad, la alegría y la diversión, que ocupan el otro polo de la existencia. La sabiduría, la caridad y la piedad sirven de enlace y matizan la severa presencia de la adversidad. El poeta ruega a la diosa —Adversidad— que sea con él benigna, y le ayude, con su capacidad filosófica y curativa a conocerse mejor y a perfeccionarse como hombre.

La poesía de Gray no busca ni alcanza la originalidad; pero tiene a menudo gran calidad y, sobre todo, un halo de nostálgica serenidad, junto con un sentimiento de la naturaleza y de la vida derivado de su cálida sabiduría y de su profunda humanidad. Ippolito Pindemonte imitó a Gray en *Los cementerios* y *Los sepulcros* (1806).

Parnell. Contemporáneos —o anteriores— a Thomson, Young y Gray son cuatro poetas menores que, sin tener gran importancia en la literatura general, contribuyeron al despertar del Romanticismo en Inglaterra por su expresión del sentimiento de la naturaleza y por su tendencia a ambientar sus composiciones en el nocturno sepulcral. Thomas Parnell (1679-1718) es autor de «The Night-Piece on Death» («Nocturno sobre la muerte», publicado póstumamente por Pope en *Poems on Several Occasions,* 1722), el ejemplo más temprano del tipo de poesía que había de culminar en Gray. En esta composición, el poeta finge abandonar la mesa de trabajo y los libros en los que estudia a la luz de la vela, y se adentra en el misterio de la noche. Guiado por el campanario de la iglesia se dirige a un cementerio, y pronto se encuentra en el lugar sin tiempo, donde están los que eran lo que son ahora los vivos y éstos serán mañana lo que aquéllos son ahora. El poeta medita ante las tumbas, humildes o suntuosas. Después cree oír la voz de la muerte, que apaga el graznido de los cuervos y el martilleo de los relojes, y le dice que los hombres no deben temer el luctuoso aspecto que siempre le ha atribuido su fantasía; ella es simplemente la puerta hacia la luz de la eternidad.

Lady Winchilsea y R. Blair. Lady Winchilsea (1660-1720) escribió antes que Thomson su «Nocturnal Reverie» («Ensueño nocturno», 1713), en el que describe, con emocionada sinceridad, el encanto de una noche tranquila [24].

Robert Blair (1669-1746) publicó, en 1743 (época de los *Night-Thoughts*, de Young), el poema *The Grave (La tumba)* [25], que se hizo popular en seguida, y aún cautiva al lector moderno; tiene unos 800 versos blancos, muy bien construidos y menos retóricos que los de Young, que reflejan eficazmente el sentimiento del misterio nocturno.

Ramsay. El escocés Allan Ramsay (1686-1758) [26], con sus dos antologías locales, de poesía natural y ruda, se opone a la literatura artificiosa de la época, y parece vislumbrar un espíritu nuevo. En *The Gentle Shepherd (El pastor cortés)*, drama pastoril publicado en 1725, anuncia el despertar del sentimiento de la naturaleza un año antes que el *Winter*, de Thomson. Aunque de entronque convencional arcádico, este drama de amor en las montañas deja muy atrás a las pastorales de los augustanos por su directo acercamiento al campo y su fresca interpretación de la vida rústica.

Percy y Macpherson. Si Thomson representa un efusivo retorno a la naturaleza; Young, el misterioso ambiente del nocturno sepulcral, y Gray, la reflexión poético-filosófica, llena de melancolía sobre la vida que se esfuma; James Macpherson (1736-96) [27] y Thomas Percy (1729-1811) [28] simbolizan el interés por el pasado, otro de los grandes tópicos del Romanticismo. Pero, mientras este atractivo de la Edad Media, próxima o lejana, es en Percy más filológico e histórico (aunque no tan rigurosamente científico como en el español Agustín Durán), en Macpherson, como creador, es puramente imaginativo y poético. Ambos son importantes por su influjo en la literatura contemporánea. Los *Fragments of Ancient Poetry* (1760), *Fingal* (1762), *Temora* (1763) y demás poemas de Macpherson se basan en antiguas leyendas escocesas, interpretadas más o menos libremente, entre las que el poeta intercaló pasajes de su invención. Macpherson los publicó desde 1760 hasta 1765, fingiendo que eran traducciones en prosa de poemas gaélicos compuestos por el bardo Ossian. Alcanzaron un éxito enorme; Europa

---

24 Para Thomas Parnell y Lady Winchilsea, véase la colección de Hugh I'Anson Fausset, *Minor Poets of the Eighteenth Century*, London, 1930. También *The Oxford Book of Eighteenth Century Verse*, chosen by David Nichol Smith, Oxford, 1946.

25 Oliver Elton, *A Survey of English Literature 1730-1780*, vol. I, London, 1959. Robert Blair, *The Poetical Works of Beattie, Blair and Falconer*, ed. by G. Gilfian, Edinburgh, 1854. *The Oxford Book of Eighteenth Century Verse*, idem.

26 Burns Martin, *Allan Ramsay*, Cambridge, Mass., 1931. Allan Ramsay, *Poems*, ed. by H. Harvey Wood, Edinburgh, 1940. *The Oxford Book of Eighteenth Century Verse*, idem.

27 Thomas B. Saunders, *The Life and Letters of Macpherson*, London, 1894. *The Works of Ossian*, ed. by W. Sharp, Edinburgh, 1896.

28 Thomas Percy, *Reliques of Ancient English Poetry* (3 vols.), 1765. Véase la edición de Everyman's Library (2 vols.), London, 1906, etc. *The Oxford Book of Eighteenth Century Verse*, idem.

entera los recibió con unánime entusiasmo [29]. El lenguaje rítmico y emotivo de Macpherson y sus soberbias descripciones de la naturaleza salvaje, los exaltados lamentos de amor en las noches de luna, la perspectiva de los áridos paisajes montañosos de Escocia, y los tremendos combates de los tiempos de antaño, dorados por la lejanía, atrajeron irresistiblemente al lector ansioso de romper el cerco del amaneramiento y la precisión de los neoclásicos. Las primeras versiones alemanas de Macpherson datan de 1763. Letourneur tradujo los poemas ossiánicos completos al francés, en 1777. El abate Cesarotti los vertió al italiano en 1769-72, y sobre esta versión hizo Montengón su traducción española, en 1801.

PRERROMÁNTICOS POSTERIORES

Contiguos a Thomas Gray tienen importancia Collins y Cowper, así como los prerrománticos posteriores Burns y Blake, algunos de ellos indudablemente superiores en calidad imaginativa a los poetas ya estudiados. Sin embargo, por su carácter más íntimo e insular, por ser sus temas menos atractivos y asequibles, o por no ofrecer una obra tan compacta y coherente, su producción careció del eco europeo que tuvieron los grandes precursores y fue menor su influjo en el despertar del nuevo movimiento.

Collins. William Collins (1721-59) [30] era íntimo amigo de Thomson, a cuya muerte dedicó una sentida oda de alabanza, «On the Death of Thomson» (1749), una de las mejores que salieron de su pluma. Como Gray, con quien tiene tantos puntos de contacto, Collins escribió poco [31]. Sus *Persian Eclogues (Églogas persas,* 1742), que publicó cuando estudiaba en la Universidad de Oxford, tienen sólo un valor relativo. Algunos años más tarde aparecieron sus *Odes on Several Descriptive and Allegorical Subjects (Odas sobre varios temas descriptivos y alegóricos,* 1747), las cuales, a pesar de su verdadero mérito, fueron recibidas con indiferencia. Algunas de ellas representan un avance decidido hacia el Romanticismo.

La «Ode to Evening» («Oda al atardecer») manifiesta la capacidad de Collins para interpretar el paisaje crepuscular directa y sencillamente, y demuestra que su autor posee una imaginación más exuberante que Gray y un arte más refinado que Thomson. No es una composición descriptiva como la *Elegy,* de Gray, sino una soñadora contemplación de la armonía del ambiente: un intento de captar —a la manera de Shelley— el delicioso atardecer. Es una poesía breve, que ofrece una cadena de imágenes muy brillantes y depuradas, al estilo de Shelley y Keats (el murciélago, el lucero

29 El Dr. Johnson intimó a Macpherson a que publicara los originales, cosa que el poeta no pudo hacer.

30 Samuel Johnson, ver el estudio sobre Collins en *Lives of the English Poets,* London, 1779-81, edición de L. Archer Hind (2 vols.), London, Everyman, 1954. H. W. Garrod, *Collins,* Oxford, 1928. William Collins, *Poetical Works,* ed. by Austin Lane Poole, Oxford, 1957. Publicadas junto con las obras poéticas de Gray.

31 *Poetical Works of Gray and Collins,* ed. by A. Lane Poole and C. Stone, Oxford, 1937.

vespertino, el rocío, el carro de las sombras, las campanas, etc.), que no tienden al retrato, sino a la sugerencia de la realidad; evocación indirecta del anochecer, escrita en un lenguaje cuidadísimo. Aunque, como signo ambiental, no falta la alusión al paseo vespertino entre las ruinas, la «Ode to Evening» difiere mucho de lo que sobre tema parecido escribieron los contemporáneos; es una composición inconcreta, impalpable, evasiva: una tenue divagación. Collins es poeta de inspiración desigual; pero en su estilo, a veces artificioso, transmite una delicada nota emotiva, o da una excelente visión estética. Tiene dotes de musicalidad y altas cualidades líricas, que aparecen sobre todo en sus odas breves, por ejemplo, en «How Sleep the Brave» («Cómo duermen los valientes»). La «Ode to Simplicity» («Oda a la sencillez») es un hermoso canto a la naturalidad, contrapuesta al artificio, y un elogio de la sencillez en el niño, en la joven, en la flor, en todo lo que se presenta vestido con la belleza de la creación e inspira y levanta el alma. De temperamento melancólico, perdió la razón cuatro o cinco años antes de su muerte.

Cowper. William Cowper (1731-1800)[32] nació en la casa rectoral de Great Berkhampstead (Hertfordshire), estudió en el colegio de Westminster, y en 1750 pasó a cursar leyes en Inner Temple (Londres), y comenzó a ejercer la abogacía en 1754. Por entonces, el punto de atracción más fuerte para él era la casa de su tío Ashley Cowper, porque en ella vivían sus primas Theodora y Harriet. Cowper se enamora de Theodora y le dedica poesías. Ella le corresponde. Pero su tío se resiste a que este amor progrese, oponiéndole dos serios obstáculos: la consanguineidad y la tendencia de Cowper a una melancolía morbosa. Al principio de los *Miscellaneous Poems*, de *The Poetical Works of William Cowper*, edición de Oxford (1947), hay unos veinte poemas de carácter autobiográfico, que se refieren a Theodora, al amor que el poeta sintió por ella y a las desazones que sufrió en este período, que duró seis o siete años. El prudente recelo del padre de Theodora no tardó en acreditar su fundamento. Unos años más tarde se le ofrece a Cowper, que tenía entonces treinta y dos, una buena colocación administrativa en la Cámara de los Comunes[33]; pero su depresión es tan grande, que, para evitar la mera presentación a unos exámenes, intenta suicidarse. Este hecho da la medida de la incapacidad de Cowper para la vida corriente. Pero si carecía de valor para enfrentarse con la vida, fue precisamente esta incapacidad la que le llevó a desarrollar sus facultades poéticas y esto fue una suerte para la literatura. Es evidente que, como hombre público, Cowper habría dado poco de sí; y está claro que la vida

---

32 David Cecil, *The Stricken Deer*, London, 1929. Gilbert Thomas, *Cowper and the Eighteenth Century*, London, 1935; 1948. William Cowper, *Poetical Works*, ed. by Humphrey S. Milford, Oxford, 1905; 1947. Robert Southey, *Life and Works of William Cowper* (15 vols.), London, 1835-37; 8 vols., 1853-55. William Cowper, *Correspondence*, ed. by Thomas Wright, 4 vols., London, 1904. William Cowper, *Unpublished and Uncollected Letters*, ed. by Thomas Wright, London, 1925. William Cowper, *Selected Letters*, London, Everyman, 1926.

33 En 1763 fue nombrado Clerk of the Journals of the House of Commons. Arthur Compton-Rickett, *A History of English Literature*, London, 1946, pág. 237.

retraída, casi de reclusión completa, que empezó a llevar a partir de este definitivo síntoma de desarreglo mental, le ayudó a concentrarse, a observar la naturaleza, a vivir en ella durante todo el resto de su vida, y a desarrollar su vocación latente.

Así pues, Cowper, sentimental y mentalmente enfermizo como Collins, entra en la poesía buscando refugio a su desesperación. El mérito de esta especie de milagro literario se debe a Mary, la mujer del ministro metodista Morley Unwin. Hacia 1765 Cowper pasó a vivir con los Unwin, en Huntingdon, encontrándose tan protegido en el ambiente moral de la casa, que decidió quedarse para siempre con ellos. Muerto el clérigo de una caída de caballo, Cowper continuó viviendo con la viuda y la hija, en Olney, como uno de la familia; y a la fraternal solicitud de Mary Unwin, que le inclinó a la poesía para apartarlo de su tendencia a la melancolía y a la locura, debemos su inicial producción de calidad. Cowper no era un poeta profesional, ni poseía una cultura amplia; no había pasado por la Universidad; pero conocía a los clásicos, y estaba dotado de un alma religiosa y tiernísima, muy bien dispuesta para la poesía. Sus cualidades líricas se demuestran ya en los *Olney Hymns (Himnos de Olney,* 1779), que contienen aciertos como «God Moves in a Mysterious Way» («Dios se mueve de un modo misterioso»), y en *Poems* (1782). Una nota risueña e irónica aparece en la humorística balada del pañero londinense «John Gilpin» (1782), cuyo argumento se basa en una anécdota que le contó lady Austen.

Su obra más ambiciosa es *The Task (La tarea,* 1785), sugerida por la amable amiga. Es curiosa la conocida anécdota que dio origen a *The Task.* Lady Austen había propuesto al poeta que escribiera una composición en verso blanco; pero, viéndole indeciso por falta de tema, le dijo: «Ah, no hay que apurarse por eso. Escriba sobre cualquier cosa: trate de este sofá» [34]. Pero ¿qué puede dar de sí un sofá, como tema de un extenso poema, a no ser el punto de partida? *The Task,* es una extensa composición descriptiva, que no pretende constituir un conjunto orgánico, y en la que el autor se deja llevar, en general, por la corriente de las ideas sugeridas. Se divide en seis libros: *The Sofa, The Time-piece (Meditación temporal), The Garden (El jardín), The Winter Evening (Atardecer de invierno), The Winter Morning Walk (Paseo matinal de invierno)* y *The Winter Walk at Noon (Paseo de mediodía invernal),* unos 5.200 versos en conjunto. Después de una narración humorística sobre la transformación histórica del sofá, Cowper se remite a la minuciosa descripción de las escenas rurales, sonidos y paisajes, y se complace en detallar los placeres de la jardinería y los encantos de la vida del campo, intercalando cuadros aislados, singularmente atractivos, como la llegada del cartero, la hija del labrador, el leñador y el perro, etc. Prescindiendo del persistente afán moralizador de Cowper, y remitiéndonos a los poemas de invierno, que son, sin duda, lo mejor de *The Task,* vemos reflejarse en ellos, con efusión lírica, el encanto de los prados, que le eran tan familiares y que contempla con tanto cariño, y los distintos aspectos que la naturaleza despliega en la que para él era

[34] Herbert J. C. Grierson and J. C. Smith, *A Critical History of English Poetry,* London, 1947, pág. 238.

su estación favorita. La intención básica del poema tiende a contrarrestar el entusiasmo de la época por la vida ciudadana, a demostrar la disconformidad, y aun el disgusto, que hacia ella sentía el poeta, y a recomendar la sencillez, la pureza de costumbres y la naturalidad de la vida campesina. Su estilo descriptivo no es tan sensual y robusto como el de Thomson, pero contiene una mística delicadeza, muy original, precursora de Wordsworth. La muerte de Mary Unwin (1796) lo dejó consternado, y, en 1799, escribió «The Castaway» («El náufrago»), que manifiesta la esplendidez de su genio poético y la pesadumbre de su alma.

Cowper tradujo los poemas de Homero en verso blanco. Su versión es tan fiel como la de Pope, y mucho más austera. Cowper no se propuso mejorar a Homero; pero su suavidad de carácter no le permitió acercarse lo suficiente al espíritu y estilo del poeta helénico.

Burns. Robert Burns (1759-96)[35], el agricultor-poeta escocés, estuvo durante su corta vida casi siempre en relación con el campo, y tenía buenas razones para apreciar la austera belleza de la vida y el ambiente rural de su país. Aunque leyó a Pope, Thomson, Young y Gray, Burns procede del resurgimiento literario escocés y de la vena regionalista de Ramsay, y se inspira generalmente en la poesía popular y tradicional de su tierra. En 1786, publicó la primera edición de sus *Poems*, escritos generalmente en el dialecto de las tierras bajas de Escocia; a ellos se fueron agregando nuevas composiciones líricas durante los diez años que le quedaron de vida. Son ejemplos característicos de su poesía: «The Cotter's Saturday Night» («La noche de sábado del mozo de labranza»), poema de la vida rústica, en el que se retratan escenas de la vida familiar y social del jornalero escocés un sábado por la noche. «How Cruel are the Parents» («Qué crueles son los padres»), poema de dos estrofas, que delata la tradición de acuerdo con la cual las hijas podían ser entregadas por sus padres a hombres adinerados sin que el amor —sí la codicia, o la exagerada valoración de la riqueza— interviniera en el proceso. «John Anderson, My Jo» («John Anderson, mi amado») representa a una pareja de amantes, en el declinar de su vida, y refleja la serena expresión de la amada, que, entre nostalgia y alegría, recuerda los luminosos días ya pasados con su amante —posiblemente su marido— a lo largo de los años. «My Love is Like a Red, Red Rose» («Mi amor es como un rosa roja, roja») es un poema de ausencia, en que el amante asegura a su amada que no la olvidará, a pesar de la distancia y el tiempo, y que regresará a buscarla aunque los separen diez mil millas. «My Bonnie Mary» («Mi preciosa M.») es una breve canción en que el soldado, a punto de embarcar, asegura a su amada que lo que le entristece no es tener que enfrentarse con el peligro del combate, sino se-

[35] John Gibson Lockhart, *Life of Burns*, Edinburgh, 1828. Franklin Bliss Snyder. *Burns: His Personality, His Reputation and His Art*, Toronto, 1936. David Daiches, *Robert Burns*, 1952. Franklin Bliss Snyder, *The Life of Robert Burns*, New York, 1932. Reeditada en Hamden, Connecticut, Archon Books, 1968. Robert Burns, *Poetical Works*, ed. by J. Logie Robertson, Oxford, 1904, etc., 1958. Robert Burns, *Letters*, ed. by J. De Lancey Ferguson (2 vols.), Oxford, 1931. Robert Burns, *Selected Letters*, ed. by J. De Lancey Ferguson, Oxford, 1953.

pararse de ella. «Ae Fond Kiss» («Un cariñoso beso») es un breve poema de despedida, en que un joven se ve obligado a separarse de una muchacha porque ésta ha preferido a otro. Él lo lamenta, y se queja de la que fue su novia, pero le desea felicidad: un cariñoso beso y, después, adiós para siempre. «For the Sake O'Somebody» («Por amor a alguien») es un grito lírico, salido del corazón; la persona que ama afirma que lo haría y lo daría todo por amor a la otra. «To a Mouse» («A un ratón») supone un perfecto conocimiento de la vida del campo y simpatía hacia los animales que lo habitan. Al destruir el nido del ratoncito con la reja del arado, el poeta siente remordimiento por haber roto, hasta cierto punto, la armonía de la naturaleza y de sus criaturas; por otra parte, el hombre, aunque superior al ratón, es, como él, mortal y, en cierto modo, el ratón le lleva ventaja, ya que, al vivir siempre en el presente, ni el pasado le atormenta ni le da miedo el futuro. Tanto en estos poemas, como en los distintos «Farewell» («Adiós») a mujeres, amigos y lugares queridos de su país, encontramos la espontaneidad y frescura, sensibilidad y el amor a la naturaleza que mueve la pluma del autor. Lo mismo cuando habla del amor a una mujer, de la familia recogida en el hogar, o del ratoncito cuyo nido ha desenterrado al abrir el surco, siempre se halla en la lírica de Burns este poder vital y palpitante que otorga a la literatura su valor definitivo.

Diferente de Collins y de Cowper, Burns no sufre melancolías; su alma es robusta y saludable, y no se le debilita la cabeza ni el corazón. No tiene nada de místico; su obra, sincerísima, muestra más bien cierta desenvoltura. Tampoco es un soñador como, a veces, Blake, y su espíritu posee las clásicas cualidades del buen humor y de un vigoroso lirismo que no pierde contacto con la realidad. En todo esto, y en efusión personal y capacidad imaginativa, Burns coincide con Byron; no es de extrañar que éste lo apreciara tanto: ambos gozan de una vitalidad poderosa. Como Byron, Burns es un amador apasionado; le atraen las mujeres, y no se siente muy responsable en el amor: a unas les da su corazón; a otras, buenas palabras; a alguna, incluso, le deja un niño como recuerdo. Burns escribe en un estilo transparente con palabras sencillas, consagradas por el uso y llenas de significado. Sus vocablos escoceses no ofrecen grandes dificultades, y, además, sus poemas llevan siempre el indispensable glosario; pero la grafía puede desconcertar algo al lector, que, en general, preferiría ver estos poemas escritos enteramente en inglés, como lo están las desoladas composiciones «The Ruined Farmer» («El labrador arruinado») y «Winter: a Dirge» («Invierno: endecha»), el varonil y ejemplar «My Father was a Farmer» («Mi padre era labrador»), de rítmica cadencia, y otros apasionados poemas, precursores del franco y arrebatado estilo byroniano. Los poemas de Burns se fueron coleccionando a partir de 1786.

Blake. William Blake (1757-1827)[36] nació en Soho, Londres; fue aprendiz de grabador y dibujante; estudió en la Royal Academy de bellas artes,

[36] Alexander Gilchrist, *Life of Blake: «Pictor Ignotus»* (2 vols.), London, 1863. Edición de la misma obra por Ruthven Todd, London, Everyman, 1945. A. C. Swinburne, *William Blake*, London, 1868. Northrop Fry, *Fearful Symetry: A Study of Blake*, Princeton, 1947. H. M. Margo-

bajo el magisterio de Joshua Reynolds, y se casó con una mujer de escasa cultura, que, sin embargo, comprendió intuitivamente el genio de su marido. Ambos vivieron una vida agradable, modesta e independiente, y no tuvieron hijos.

En Blake se da el caso extraordinario del poeta, dibujante e impresor, que ilustra y publica sus propios libros, y, con pulcritud de artífice medieval, somete estas artes a una superior unidad de belleza, de modo que una se complementa con otra, logrando una maravillosa armonía. Blake constituye, además, en su tiempo, un caso insólito como poeta, una figura aislada, no sometida a ningún programa ni a ninguna escuela; es un artista originalísimo, que sigue inconscientemente su propio instinto, envuelto siempre en sus místicas visiones. En 1783, sus amigos publicaron los *Poetical Sketches,* su primera colección de versos. Siguieron a éstos los *Songs of Innocence* (1789), que encierran una visión del mundo sabiamente infantil, llena de lírica ternura, y los *Songs of Experience* (1794), que constituyen otro grupito de composiciones breves, del mismo tipo que el anterior, pero saturadas de un poético desengaño de la vida. Estas dos colecciones forman como un recíproco contrapunto, y deberían leerse paralelamente, ya que los títulos de algunos poemas coinciden, y en ellos se ofrecen las dos vertientes de la realidad, a través de la sentida interpretación del poeta. Así, por ejemplo: «Nurse's Song» («La canción de la niñera»), «Holy Thursday» («Jueves Santo»), «The Chimney Sweeper» («El deshollinador»), «The Little Girl Lost» («La niña perdida»), poemas en que se pasa del candor y de la visión amable, aceptadora y festiva, de la vida, a la crudeza de los hechos, a la realidad desnuda. «The Little Black Boy» es un poema que no se desdobla, pero que, por su delicada aceptación, se convierte en una temprana censura del racismo.

Siguen los llamados «libros proféticos», una serie de poemas simbólicos, generalmente de unas cuantas páginas, cada uno acompañado de magníficas ilustraciones realizadas por el propio grabador-poeta. *The Marriage of Heaven and Hell (Matrimonio del cielo y del infierno,* 1790) es un extraño poema, en prosa y en verso, de empuje miltoniano; considera el enlace entre el cielo y el infierno —contienda entre las buenas y las malas cualidades y pasiones—, como fundamento necesario para la existencia: atracción y repulsión, razón y energía, amor y odio, son antagonistas imprescindibles para el desarrollo humano; la razón y el bien proceden de Dios; la energía y el mal de Satán. *Visions of the Daughters of Albion (Visiones de las hijas de Albión,* 1793) es una apasionada composición que simboliza los errores femeninos. Su argumento, esbozado en la primera fase, presenta a la joven que se interna en el valle de Leutha para cortar la flor del lecho de rocío, y, al levantarse con la flor en la mano, una tempestad rasga su túnica virginal. Este simbolismo se desarrolla en las dos fases siguientes del poema.

liouth, *William Blake,* Oxford, 1951. William Blake, *Poetical Works,* ed. with an intr. and textual notes by John Sampson, Oxford, 1913, etc., 1952. William Blake, *Prophetic Writings* (2 vols.), ed. by D. J. Sloss and J. P. R. Wallis, Oxford, 1926. William Blake, *Poetry and Prose,* ed. by G. L. Keynes, London, 1932. William Blake, *Letters,* ed. by G. L. Keynes, London, 1956.

En ellas se revela la experiencia y la desilusión de la joven Oothoon —que representa el amor femenino—, la cual se siente atraída y defraudada por Theotormon y Bromion, que incorporan, separada y respectivamente, el amor espiritual y el amor carnal masculinos. *The Gates of Paradise (Las puertas del paraíso,* 1793) es un poema de extraordinaria rareza, que ofrece una desconcertante visión del destino del hombre. El texto poético está completamente subordinado a las ilustraciones, de acuerdo con el cambio de sistema de Blake, que, hacia el fin de su vida, pretende sintetizar en el grabado, acompañado de un texto cada vez más breve, la visión pictórica y poética del objeto que mueve su inspiración. En cambio, sus poemas *Milton* (1804-8) y *Jerusalem* (1804-20) son composiciones más extensas, que toman, como punto de arranque originario el material bíblico, sugerido por el gran poema miltoniano, de la caída del hombre y la salvación simbolizada por la ciudad profética.

Los poemas comprendidos en los *Songs of Innocence* y los *Songs of Experience* rebosan de sencillez, gracia y frescor, y están bañados por una soñadora ternura infantil, o matizados por una sensibilidad místico-simbolista que lleva una carga de delación tanto más eficaz cuanto más delicada. A veces la visión del poeta se hace más honda y, al mismo tiempo, más turbia; esta última característica será la nota predominante de la segunda modalidad de su producción. Su poesía profunda es una especie de simbolismo sutil, indudablemente de gran calidad, que tiende a llevarnos, no siempre acertadamente, hacia las regiones metafísicas. Como la de los místicos en general, su exaltada visión carece de lógica y claridad, y su lenguaje es confuso, aunque soberanamente poético. Sus creaciones de este tipo tienen grandeza bíblica, dantesca, y un aliento profético bellísimo y valiente.

Blake es un poeta más puro e inspirado y de mayor impulso que Wordsworth, pero carece de su equilibrio. En Blake, el visionario ahoga con frecuencia al artista. Muchas de sus composiciones son breves y sencillas, como las de Burns, de las cuales difieren por su enfoque idealista, pero no menos sincero y emotivo. Su expresión literaria es sobria y transparente en las primeras fases de su obra; en las posteriores tiende a un oscuro simbolismo teosófico. Por la pureza y energía de su inspiración se anticipa a Shelley, y por su amor a la infancia recuerda a Vaughan y a Treherne, y se adelanta al Wordsworth de la oda «Intimations of Immortality». Blake vivió siempre en un mundo ideal muy particular, y se esfuerza por restablecer la edad de oro que se manifiesta en el candor de los niños. Su gran originalidad lo mantuvo apartado del público y muy por encima de los reconocimientos oficiales.

El realismo de Crabbe. Las formas poéticas y sus contenidos iban cambiando, en un sentido emocional y romántico, desde Thomson y Young, en los decenios tercero y cuarto del siglo XVIII. No obstante, en la misma línea de Pope y Johnson, y como reacción contra el sentimentalismo en la descripción de la naturaleza, surge la poesía realista de George Crabbe

(1754-1832)[37], tan apreciada luego por Byron. Contra la descripción idealizada de la vida del campo y la pastoral disfrazada, tan del gusto de la época, Crabbe presenta los incidentes de la vida rural con su verdadera crudeza y sin ningún halo de ilusión romántica. Con enfoque nada semejante al de Goldsmith en *The Deserted Village,* Crabbe escribe en su poema *The Village* (1783):

By such examples tought, I paint the cot,
As truth will paint it and as bards will not.

(Aleccionado con ejemplos tales, pinto la choza,
Como la pintará la verdad, pero no los bardos.)

En realidad, *The Village* es una interpretación, directa y sin adornos, de la dureza —y a menudo pobreza— de la vida rural. Inspirado sin duda por el poema de Goldsmith, Crabbe describe por contraste los sombríos tonos que colorean la vida del campesino en su lucha con la naturaleza, y el desamparado asilo parroquial de ancianos, que le espera en sus últimos años, cuando ya no sirva para el trabajo. Otros poemas suyos como *The Parish Register (Registro parroquial,* 1807), *Tales in Verse (Cuentos en verso,* 1812), *Tales of the Hall (Cuentos de la sala,* 1819), son composiciones o colecciones narrativas o dramáticas de notable valor estético, que pueden despertar vivo interés.

2. LA NOVELA DEL SIGLO XVIII

El siglo XVIII inglés es un período importantísimo para la novela y, en general, para la prosa; en él se desarrolla una esplendorosa variedad de géneros, con autores de la mayor relevancia.

La novela inglesa, que en el período isabelino había sido esbozada de acuerdo con las circunstancias por Sidney, Lyly, Nashe, Deloney, etc., atraviesa el siglo XVII en forma de narración personal (Pepys), disfrazada de tratado de pesca (Walton), o transformada en alegoría religioso-moral (Bunyan), para florecer en el siglo XVIII con insospechada lozanía, gracias a la importancia social que en él adquiere la clase media. El poema narrativo tiene que descender entonces de su aristocrática altura o adaptarse en fondo y forma a las exigencias de una sociedad nueva y así se transforma

---

[37] George Crabbe (Junior), *Life of Crabbe,* publicada en la edición de *Works of George Crabbe,* 8 vols., London, 1834. Reeditada por E. M. Forster, Oxford, 1932; y por Edmund Blunden, London, 1947. René Huchon, *Un Poète Realiste Anglais,* Paris, 1906. Lilian Haddakin, *The Poetry of Crabbe,* London, 1955. George Crabbe, *Poetical Works,* ed. by A. J. and R. M. Carlyle, London, 1932. F. Whitehead (editor), *George Crabbe: Selections from His Poetry,* London, 1955. Ver las antologías *The Oxford Book of Eighteenth Century Verse.* Idem, *The Oxford Book of English Romantic Verse, 1798-1837,* chosen by H. S. Milford, Oxford, 1946; *The Oxford Anthology of English Literature* (vol. 3), *The Restoration and the Eighteenth Century,* by Martin Price, Oxford University Press, 1973.

en novela. La producción novelística inglesa del siglo XVIII es de gran calidad y muy abundante, y abarca todos los matices que van desde la novela de aventuras a la psicológica, pasando por la sátira agresiva, el hondo sentimentalismo, la actitud irónica o simplemente humorística ante algunos aspectos de la vida. Los grandes novelistas de este siglo son Defoe, Swift, Richardson, Fielding, Smollett, Sterne y Goldsmith [1].

PRECURSORES DE LA NOVELA: DEFOE Y SWIFT

Defoe. Un importantísimo precursor de la novela inglesa moderna es Daniel Defoe (c. 1660-1731) [2]. Hijo de un carnicero londinense, empezó su carrera literaria como periodista y folletinista, y en ella demostró la capacidad para percibir los detalles y el discernimiento intuitivo de los acontecimientos que caracterizan a los grandes periodistas y escritores sociales. Defoe opinaba como Deloney: en una época de ingenios y eruditos, sostenía que el hombre de negocios, por sus conocimientos prácticos, por el contacto con sus semejantes, por la experiencia adquirida en los viajes y por su disposición natural, era la persona más inteligente. Gran conocedor de la vida, y conspicuo aventurero social y literario, Defoe es el creador, en su patria, de la novela de aventuras, y con él se estableció el realismo inglés. Éste se había originado en Nashe y Deloney; pero, al comparar las obras de estos autores con las de Defoe, se advierte el camino recorrido por la novela desde los isabelinos hasta el siglo XVIII. Defoe no considera la novela como obra de fantasía, sino como una relación de hechos. Es claro que no todo lo que cuenta la novela es verdad, pero debe amoldarse a la realidad y narrarse con la misma concreción que lo verdadero. El éxito de *Ro-*

---

[1] *The Cambridge History of English Literature*, vols. IX, X, XI, ed. by A. W. Ward and A. R. Waller, Cambridge, 1952-1953. Bonamy Dobrée, *English Literature in the Early Eighteenth Century*, Oxford, 1959. John Butt and Geoffrey Carnall, *The Mid-Eighteenth Century, Oxford History of English Literature*, Oxford, 1979. E. A. Baker, *The History of English Novel*, vols. III, IV, V, New York, 1957. Arnold Kettle, *An introduction to the English Novel*, vol. I, London, 1951. Oliver Elton, *A Survey of English Literature, 1730-80* (2 vols.), London, 1959. Idem, *A Survey of English Literature, 1780-1830* (2 vols.), London, 1961. Ian Watt, *The Rise of the Novel*, London, 1957. Ramón Pérez de Ayala, *Principios y finales de la novela*, Madrid, 1958. Dorothy Van Ghent, *The English Novel. Form and Function*, New York, London, 1961. Alan Dugald Mckillop, *The Early Masters of English Novel*, Lawrence, University of Kansas Press, 1967. Frederick R. Karl, *The Development of the English Novel in the 18th Century*, London, 1975. J. W. H. Atkins, *English Literary Criticism. 17th and 18th Centuries*, London, 1954. George Watson, *The Literary Critics*, Penguin Books, 1962. *The Pelican Book of English Prose (From the Beginning to 1800)*, ed. by Roger Sharrock, Penguin Books, 1970. *Eighteenth Century Prose*, ed. by D. W. Jefferson, en *The Pelican Book of English Prose*, vol. III, general ed. Kenneth Allott, Penguin Books, 1956.

[2] James Sutherland, *Defoe*, London, 1950. John R. Moore, *Defoe: Citizen of the Modern World*, Chicago, 1958. Daniel Defoe, *Romances and Narratives* (16 vols.), ed. by G. A. Aitken, London, 1895. Idem, *Novels and Selected Writings* (14 vols.), Oxford, 1927-28. Idem, *Robinson Crusoe*, Intr. by Guy N. Pocock, London, 1962. Idem, *Moll Flanders*, Intr. by G. A. Aitken, London, 1963. Idem, *Roxana*, ed. with an intr. by Ian Jack, Oxford, 1969. Idem, *Captain Singleton*, Intr. by James Sutherland, London, 1963. Idem, *A Treatise. Concerning the Use and Abuse of the Marriage Bed*, intr. by Maximilliam E. Novak, University of California, Los Angeles, 1967.

binson Crusoe (1719) oscurece el mérito de las novelas picarescas de trasfondo moral que le sucedieron. En *Captain Singleton* (1720) se narran las aventuras de un individuo descreído y sin ética, que se dedica a la piratería en el hemisferio Sur. *Moll Flanders* (1722) y *Roxana* (1724) pretenden ser relatos autobiográficos de dos pícaras de menor o mayor categoría y elegancia. Los protagonistas de estas tres novelas son creaciones verdaderamente vívidas. Parecida orientación seguirá *Colonel Jack* (1722). *A Journal of the Plague Year (Diario del año de la epidemia,* 1722), aunque basado en documentos, produce la impresión de autenticidad característica de lo narrado por un testigo presencial [3]. Defoe tiene el talento de estructurar el material en una narración seguida, de captar con precisión los detalles y contarlo todo con un estilo natural, clarísimo y sugestivo. Todas estas cualidades le proporcionaron el triunfo inmediato y continuado, sobre todo entre la clase media puritana y realista.

La aceptación de *Robinson Crusoe,* no sólo en Inglaterra, sino también en Alemania, Suiza y Francia, fue asombrosa. La trama se basa en hechos reales: las aventuras de Alexander Selkirk, marino escocés que había vivido más de cuatro años solo en la Isla de Juan Fernández. Las memorias de Selkirk fueron narradas por Richard Steele en 1713, y divulgadas también por otros [4]. El valor de la novela está en la naturalidad de la narración y en la verosimilitud de las aventuras de Robinson por el Atlántico y especialmente en la isla. Mientras hay hechos que contar, Defoe mantiene el interés del lector. No ocurre lo mismo cuando intenta explicar el estado psicológico del protagonista o se desvía hacia la digresión moral o religiosa. La obra tiene una segunda parte. Cuando Robinson podía haber gozado de una vida tranquila con el producto de sus riquezas y plantaciones le ocurre una desgracia: la pérdida de su mujer. Arrastrado entonces por sus ansias de aventura, se hace de nuevo a la mar. Vuelve a recorrer las Indias con su fiel criado Friday, a quien pierde en una refriega. Visita después varios países y mares del Norte y regresa a Londres al fin de su vida, habiéndola pasado casi toda en aventuras terrestres o marítimas. Como brillantes ejemplos del estilo lacónico y eficaz de Defoe pueden citarse el párrafo en que Robinson describe la muerte de su mujer y las líneas finales de la obra. La tercera parte, *The Serious Reflections of Robinson Crusoe,* tiene carácter religioso. El éxito de *Robinson Crusoe* no se debe tan sólo a sus cualidades literarias, sino a su significado. La clase media lectora

[3] La epidemia de Londres fue en 1664-5, cuando Defoe tenía cuatro o cinco años. A pesar de su verosimilitud, su relato no puede ser una memoria personal y directa, sino una creación artística, basada en documentos y en la información de personas que vivieron los hechos.

[4] Alexander Selkirk se embarcó como piloto en la galera *Cinque Ports,* en mayo de 1703. Su capitán era Charles Pickering, y el segundo, el teniente Thomas Stradling. Muerto el capitán en el Brasil, por diferencias de opinión con el teniente, Selkirk decidió, en septiembre de 1704, quedarse en la isla de Juan Fernández, y allí permaneció hasta que el 2 de febrero de 1709 los capitanes Woodes Rogers y Edward Cooke, que mandaban el barco *Duke,* llegaron a la isla y lo llevaron a Inglaterra. Selkirk contó sus aventuras a Rogers y Cooke, y éstos les dieron publicidad el año siguiente. Más adelante, Selkirk se hizo de nuevo a la mar y fue teniente de la Marina de Guerra británica. Se relacionó con Richard Steele, que publicó el singular relato en *The Englishman,* en 1713. Ver Daniel Defoe, *Robinson Crusoe,* Intr. by Guy N. Pocock, London, 1962.

de la Inglaterra del siglo XVIII entendió el simbolismo que contenía la figura de este hombre activo y resuelto, dominador de la naturaleza, triunfador de las dificultades que presenta la vida. En esta novela Defoe exaltaba el individualismo y, al mismo tiempo, expresaba las ambiciones y el espíritu emprendedor de un grupo social capaz de crear riqueza de la nada, de salir adelante con los restos de un naufragio, de vencer la adversidad a fuerza de perseverancia y valor.

Moll Flanders es una gran novela de realismo picaresco, en la que se entrecruzan circunstancias sociales, morales, personales y educativas. Su protagonista es la desenvuelta y gallarda Moll, hija de una ladrona deportada a Virginia; muchacha de grandes cualidades, que pocas veces tuvo voluntad u ocasión de aprovechar. Seducida por el hijo mayor de la familia a la que sirve, se casa con el hermano menor, del cual enviuda. Más tarde aparece con su madre en Virginia, y, en una conversación con ella, descubre que el hombre con quien vive y del cual va a tener un tercer hijo [5] es su hermano por parte de madre. Ante este hecho reacciona su conciencia amoral; lo abandona, y regresa a Inglaterra, donde se convierte primero en ratera y luego en ladrona célebre. Es detenida y deportada a Virginia con uno de sus anteriores maridos, salteador de caminos, que es, en el fondo, su verdadera pareja. Con el dinero de ambos, adquieren una plantación, al tiempo que Moll hereda otra de su madre. Moll y su marido regresan finalmente a Inglaterra, donde pasan sus últimos años en un ambiente de prosperidad, arrepentidos de la mala conducta de su vida pasada. *Moll Flanders* es una obra fascinante por lo bien escrita: su estilo es cristalino y la prosa se desliza con sencillez y con gracia. Además, ninguno de los caracteres trazados por Defoe supera en sutileza a Moll Flanders. Es una perdida que se gana nuestra simpatía por sus cualidades humanas, ya que, a pesar de todas sus facetas negativas, tiene momentos de pasión y generosidad. Como el de muchos pícaros, su desenfado es atractivo, y sus tropiezos —aunque la mayoría de ellos eran evitables para una joven de moral sana— quedan atenuados por las calamitosas circunstancias de su existencia. Por otra parte, contrariamente a la negativa visión del mundo y a la actitud egoísta y cínica del pícaro auténtico, Moll Flanders no es exactamente una aprovechada, y tiene destellos sentimentales y momentos de intuición positiva de la vida.

Roxana (1724) [6] es la autobiografía de mademoiselle Beleau, agraciada niña, nacida en Poitiers, hija de unos protestantes franceses que se vieron obligados a refugiarse en Inglaterra en 1683. Se cría en este país, y a los quince años la casan con el hijo de un cervecero londinense, un sujeto guapo e irresponsable que, después de derrochar la dote de su mujer y su propia hacienda, la abandona con cinco hijos. Joven y decidida, se lanza al mundo, con ganas de prosperar, y adopta la conducta que más rápidamente puede llevarla a conseguir su propósito. Como es muy hermosa, tie-

[5] Daniel Defoe, *Moll Flanders*. Intr. by G. A. Aitken, London, Everyman's Library, 1963, pág. 75.

[6] Roxana es el nombre de una dama persa, que fue mujer de Alejandro Magno.

ne éxito en la vida que ha elegido, y, en su trayectoria galante, pasa de mano en mano, según las circunstancias, en Inglaterra, Francia y Holanda. A veces consigue tener mucho dinero. El nombre de Roxana lo conquista en un festival de disfraces, en el que se presenta vestida con indumentaria oriental y ejecuta una danza con singular maestría. Es la querida de un príncipe francés, de un lord inglés, y hasta, se decía, del rey de Francia. En estas aventuras la acompaña su doncella Amy, sumamente fiel a su dueña y en extremo resuelta. Tanto, que llega a deshacerse de una hija de su ama para librarla de toda responsabilidad. Finalmente, Roxana se casa con un comerciante holandés muy importante, y vive a lo grande en Holanda, hasta que se descubren las complicaciones de su historia. Poco después, muere el marido, y la deja, como castigo de su insinceridad, casi en la miseria. Roxana lleva camino de terminar mal, sufre prisión por deudas; pero muere en estado de recuperación moral, y arrepentida.

Roxana y Moll Flanders son mujeres bastante semejantes. Roxana, más independiente; Moll Flanders, más flexible y disimulada; pero, cada cual a su modo, se dejan dominar en gran medida por las circunstancias. No es que les falte carácter para enfrentarse con la vida; pero no tienen una verdadera ética, y el entorno social las somete a ambas. Sus historias son un confrontamiento entre el carácter y la circunstancia.

La pluma ágil y variada de Defoe no se detiene en la novela. Aparte su labor de periodista, escribe folletos tan interesantes para el conocimiento de su época como *The Great Law of subordination, or The Insolence and Insufferable Behaviour of Servants in England* (1724); tres apasionantes volúmenes de viajes: *A Tour through the Whole Island of Great Britain* (1724-6); y un tratado de ética amorosa en el matrimonio: *Use and Abuse of The Marriage Bed* (1727). Es, además, autor de numerosos escritos sobre religión, política y cuestiones sociales y mercantiles.

Swift. Al pasar de la prosa de Defoe a la de Jonathan Swift (1667-1745)[7] se nota un cambio brusco. La prosa de Defoe es sencilla, graciosa y acogedora; la de Swift es culta, altanera y corrosiva. Si Defoe, Steele, y Addison escriben para divertir y aleccionar al lector, sin intención de ofenderlo, Swift lo hace sin ningún miramiento, y sus escritos presentan una visión desgarradora de la vida. Swift nació en Dublín, estudió en el Trinity College de esta ciudad y, después de una vida bastante agitada, fue nombrado deán de la catedral de St. Patrick. Aunque su vinculación a Irlanda fue accidental, pues sus gustos e intereses estaban ligados a Inglaterra, y sobre todo a Londres, Swift tuvo que pasar casi toda su vida

[7] Samuel Johnson, «Jonathan Swift», en *Lives of the English Poets,* London, 1779-81, ed. by L. Archer Hind (2 vols.), London, Everyman, 1954. Henry Craik, *Life of Jonathan Swift* (2 vols.), London, 1894. J. Middleton Murry, *Swift: A Critical Biography,* London, 1954. R. W. Jackson, *Swift and his Circle,* London, 1945. Jonathan Swift, *Prose Works* (15 vols.), ed. by Herbert Davis, Oxford, 1939-64. Idem, *Poems* (3 vols.), ed. by Harold Williams, Oxford, 1958. Idem, *Correspondence* (6 vols.), ed. by Harold Williams, Oxford, 1963. Idem, *Gulliver's Travels,* foreword by Harold Williams, London, 1956. Idem, *A Tale of a Tub. The Battle of Books. Other Satires.* Intr. by Lewis Melville, London, 1968.

en Irlanda, donde se convirtió en defensor de los intereses de este país, y adquirió incluso popularidad nacional. Durante su estancia en Inglaterra, se relacionó con la familia Temple —en Moor Park, Surrey—, como secretario y tutor. Dos mujeres tuvieron importancia en su vida: Esther Johnson, la Stella de sus cartas, y Hester Vanhomrigh, la Vanessa de sus versos. Pero, por parte de Swift, estos afectos no pasaron de un amor abstracto e intelectual. Tuvo la desgracia de verlas morir jóvenes a las dos; él murió, bastante después, de un tumor cerebral, causa de su demencia durante los tres últimos años de su vida. Está enterrado en Dublín, en la catedral de St. Patrick.

Swift fue un escritor de fecundidad asombrosa; la simple relación de sus obras ocupa mucho espacio: escritos políticos, folletos referidos a Irlanda o sobre asuntos eclesiásticos, escritos varios, y versos. Fue, además, director del periódico *The Examiner* (1710-11). Políticamente, era conservador, y como periodista y folletinista atacó al partido liberal con virulencia y sarcasmo insuperados. Sólo Dryden antes, y Byron después, pueden compararse con él en la sátira política. Interesa mencionar dos de sus sátiras: una literaria y otra de carácter religioso. *The Battle of Books (Batalla de libros,* 1704) es una especie de epopeya burlesca, en prosa, que describe un ridículo combate homérico entre los antiguos (Aristóteles, Homero, Virgilio y demás clásicos) y los modernos (Bacon, Descartes, Dryden y lo que en su tiempo se consideraba la nueva posición crítica). Los antiguos parecen llevar ventaja; pero Swift deja la victoria indecisa [8]. *The Tale of a Tub (El cuento de un tonel,* 1704) es una narración vigorosa en la que se usa la alegoría para atacar a las Iglesias católica, calvinista y anglicana, en las personas de tres hermanos: Pedro, Juan y Martín. Su padre les había dejado en herencia un abrigo a cada uno, con la condición de que no lo modificaran. Pero pronto los hijos encuentran motivo para desobedecer a su padre y empiezan a transformar el abrigo según las exigencias de la moda. Martín y Juan se pelean con Pedro, y luego acaban enemistándose entre sí y separándose. La Iglesia católica y la calvinista, representadas por Pedro y Juan, son las más vituperadas; pero tampoco la anglicana representada por Martín, se libra de la censura de Swift [9]. Estas dos obras, publicadas juntas, demuestran la altiva posición del autor, su valentía y su extraordinaria independencia intelectual, tanto en el campo de las ideas literarias como en el de las religiosas.

Pero ninguna de estas sátiras puede compararse con los *Gulliver's Travels* (1726), la obra más universal de Swift. Ésta no constituye, de ningún

[8] Se trata de una sátira literaria de ambiente parecido al de la *República literaria* (póstuma, 1665), de Saavedra Fajardo (1584-1648), anterior a *The Battle of Books,* de Swift, y semejante a *La derrota de los pedantes* (1789), de Leandro Fernández de Moratín (1760-1828), que es bastante posterior.

[9] El título es metafórico, y deriva del tonel que los marinos de los barcos balleneros arrojan a la ballena para entretenerla, a fin de que no ataque al bajel, mientras se preparan para su captura. La metáfora se refiere a Thomas Hobbes y su *Leviathan* (1651) y a otros ingenios de la época, que escribían de política y de religión, con la idea de advertirles que no se dedicaran con demasiada intención crítica a buscar el lado débil de la religión y de los gobiernos instituidos, cosa siempre fácil, sino que se interesaran por lo constructivo, aunque resultara difícil.

modo, un libro para niños, sino que, más allá de las apariencias, se levanta la protesta de Swift contra la mezquindad del hombre, su escasa personalidad individual y su desconcierto colectivo. La obra consta de cuatro partes. En la primera, el cirujano naval Gulliver relata su naufragio, y describe su llegada al país de Lilliput, donde todo está reducido a una escala tan diminuta, que los hombres, sus acciones, instrumentos y problemas, resultan entre ridículos y graciosos. Los partidos políticos y las disensiones religiosas se satirizan en la descripción de los partidarios de los tacones altos o de los tacones bajos, o en la controversia sobre si hay que romper los huevos por la punta roma o por la punta aguda. El decreto del rey, según el cual debían romperse por la punta aguda, creó en el país grandes disturbios. La exposición de las actividades y preocupaciones de los liliputienses es una sátira de la Inglaterra hanoveriana, y de las discusiones, manías políticas y defectos, que Swift veía en la sociedad de su tiempo. Hoy se nos escapan muchos detalles o alusiones personales; pero los enfrentamientos de católicos y protestantes, las subdivisiones de éstos, las divergencias entre conservadores y liberales, la oposición entre Inglaterra y Francia y tantas otras referencias siguen siendo plenamente perceptibles para el lector actual que conozca la historia inglesa del período. En el libro sobre Brobdingnag y sus habitantes, Swift orienta en otra dirección su actitud crítica. Los súbditos del país de los gigantes no son ridículos, pero hacen, por contraste, ridículos y mezquinos a los europeos, cuyas pequeñeces, tacañerías y frivolidades miran con desprecio. Ellos pertenecen a una civilización superior, ante la cual resulta despreciable la nuestra [10]. Los viajes de Gulliver por las islas y países de Laputa, Lagado, etc., y Japón, constituyen una sátira devastadora contra los filósofos, historiadores, científicos e inventores. En estos países, los sabios —cuyas mujeres adoran a los extranjeros— están inmersos en maravillosas especulaciones prácticas, que tienen la virtud de no servir para nada. En la Academia de los Inventores de Lagado, hay un sabio profesor que se dedica a extractar luz solar de los pepinos; otro ha descubierto un procedimiento para suprimir el lenguaje, y un tercero ha inventado una máquina automática de escribir libros. En la Isla de los Brujos se evoca a los grandes hombres del pasado, que atestiguan que los historiadores han llenado sus libros de mentiras. En Luggnagg, Gulliver descubre una raza de hombres inmortales, que le demuestran que esta condición es una desgracia. La última parte es devastadora, y al llegar el viajero —esta vez de capitán de barco— al país de los Houyhnhnms, se encuentra con que éstos son caballos dotados de razón y de formas de vida superiores a las de los Yahoos, seres despreciables parecidos a los hombres. La descripción de los Yahoos es una violenta sátira contra la raza humana. Como se puede intuir, los *Gulliver's Travels* no constituyen tan sólo una narración novelada de gran fuerza e interés literario, sino una sátira sangrienta de la Inglaterra y la Europa

[10] De la información que sobre Europa da Gulliver al rey del país de los gigantes, éste deduce que la mayoría de los europeos «son la raza más perniciosa de menudos y odiosos gusanos que la naturaleza ha consentido que se arrastren sobre la superficie de la tierra», *Gulliver's Travels,* parte II, capítulo VI.

de la época, y una censura de muchos defectos y despropósitos de la humanidad de todos los'tiempos [11]. *The Jorunal to Stella* (1722) es una colección de cartas, la mayoría de ellas escritas en lenguaje infantil, en las que Swift cuenta detalles de su vida en Londres a Esther Johnson y a una de sus amigas [12].

EL ENSAYO PERIODÍSTICO

El periódico [13] es prácticamente una invención del siglo XVIII [14], y viene a favorecer la introducción y divulgación del ensayo. El ensayo filosófico-cultural, inaugurado por Montaigne (1533-92), y cultivado por Bacon y otros humanistas, filósofos y teólogos, decae en la segunda mitad del siglo XVII, para surgir, a principios del XVIII, en forma más amena y asequible, que suele apartarse del estilo y los asuntos del ensayo renacentista.

Defoe, Steele y Addison. Los grandes ensayistas ingleses de los primeros años del siglo XVIII son Daniel Defoe (c. 1660-1731), Richard Steele (1672-1729) y Joseph Addison (1672-1719): ellos son también los creadores del periodismo en Inglaterra. Uno de los primeros periódicos ingleses importantes fue *The Review* (1704-13), de Defoe [15], que aparecía tres veces a la semana, y tenía por objeto resumir y enjuiciar la política internacional, y ofrecer comentarios informativos sobre las cuestiones religiosas y comerciales inglesas. Defoe inauguraba así el artículo político de fondo, y las tres direcciones principales del periódico correspondían a los intereses fundamentales de Inglaterra. Como suplemento de *The Review*, Defoe publica el *Mercure Scandal*, periódico cultural y social, cuyo subtítulo indica su contenido: «Advertencia del club del escándalo: historia semanal de la frivolidad, la impertinencia, el vicio y el libertinaje». Puede decirse que Defoe, con su ágil y polifacética pluma, es el fundador del periodismo inglés.

En abril de 1709 Steele [16], siguiendo probablemente el ejemplo de De-

---

11 La obra no sólo tuvo gran éxito de público, sino que fue elogiada por los intelectuales y comentada por Pope y Gay en elogiosas cartas al autor. Carta de Pope a Swift, 16 de noviembre de 1726, y otra escrita conjuntamente por Pope y Gay. Ver G. Guibillon, *La littérature anglaise par les textes*, Paris, 1939, págs. 279-80.

12 *The Journal to Stella* (1722) es un conjunto de 65 cartas, la mayoría de ellas escritas en lenguaje infantil, para Esther Johnson y su amiga Rebecca Dingley. Aunque existen ediciones separadas de *The Journal*, lo más sencillo es acudir a ediciones completas de Swift. Por ejemplo, *Prose Works* (15 vols.), ed. by Herbert Davis, Oxford, 1939-64.

13 El periodismo político inglés, con carácter regular, empezó hacia mediados del siglo XVII con la Guerra Civil entre los republicanos y Carlos I. Tanto el rey como el Parlamento y Cromwell se sirvieron de la prensa periódica —los llamados «Mercuries»— como medio de propaganda política de los bandos monárquico y republicano. Por ejemplo, el *Mercurius-Aulicus* era el periódico de la Corte; el *Mercurius Britannicus*, el del Parlamento; el *Mercurius Politicus*, el de Oliver Cromwell.

14 H. R. F. Bourne, *English Newspapers* (2 vols.), London, 1887. Walter Graham, *The Beginnins of English Literary Periodicals, 1665-1715*, Oxford, 1926. Idem, *English Literary Periodicals*, New York, 1930. G. S. Marr, *The Periodical Essayists of the Eighteenth Century*, London, 1923.

15 Daniel Defoe, *The Review*, ed. by W. L. Payne, New York, 1951.

16 George A. Aitken, *Richard Steele* (2 vols.), London, 1889. W. Connely, *Richard Steele*,

foe en *The Review*, sacó a la luz *The Tatler*, también tres veces por semana, al precio de un penique. Su objetivo era proporcionar al lector el entretenimiento y la información que, según se manifiesta en el primer número, podía recogerse en los diferentes clubs londinenses de la época. Las magníficas dotes de observación de Steele, su inteligente humor y sus cualidades de dramaturgo hicieron de *The Tatler* el periódico más famoso de Londres. En él se daban las noticias de sociedad, crítica teatral, poesía, literatura, costumbrismo y política, en secciones encabezadas con conocidos nombres de cafés, chocolaterías y clubs londinenses [17]. Las noticias varias, como decía Steele, eran de su propia cosecha. A las pocas semanas, las distintas secciones de *The Tatler* fueron cediendo paso a las notas y comentarios de la vida diaria proporcionados por Steele, y el periódico se convirtió en una serie de cuadros humorísticos, orientadores y correctivos, que constituían una amenísima crítica de la sociedad. Con el tiempo, estos esbozos se transformaron en una profunda, simpática y aleccionadora visión de multitud de aspectos de la humanidad. Steele escribía con el nombre de Isaac Bickerstaff [18].

Se habían publicado ya 80 números de *The Tatler* cuando Joseph Addison [19] regresó de Irlanda y empezó a colaborar en él. Steele apreció tanto sus cualidades, que le cedió su puesto, y, de colaborador de *The Tatler*, Addison se convirtió pronto en director de *The Spectator*, con Steele como principal colaborador. *The Spectator* (1711-12; más algunos meses de 1714) presentaba características propias: era una simple hoja de tamaño folio, que salía diariamente, no llevaba información, y consistía fundamentalmente en un ensayo basado en cualquier hecho relevante o aleccionador, seguido de algunos anuncios. El talento dramático de Steele llevó a *The Spectator*, ya en su segundo número, una tertulia de personajes imaginarios, representantes de distintos estamentos, con cuya intervención y mediante la exposición de sus opiniones y reacciones se realizaba la función social, moral y cultural del periódico [20]. Los ensayos corrían a cargo, sobre todo, de

---

London, 1934. Richard Steele, *The Tatler* (4 vols.), ed. by George A. Aitken, London, 1898-99. Idem, *The Guardian* (2 vols.), marzo de 1713-octubre de 1714. Idem, *The Englishman*, continuación de *The Guardian:* octubre de 1713-noviembre de 1715, ed. by Rae Blanchard, Baltimore, 1755. Idem, *Correspondence*, ed. by Rae Blanchard, Baltimore, 1941.

[17] Las noticias galantes de placer y entretenimiento se publicarían bajo el título de «Will's Chocolate-House»; las de poesía, bajo el de «Will's Coffee-House»; las de erudición, bajo el de «The Grecian», y las de asuntos internacionales y nacionales, bajo el de «Saint James's Coffee-House». Ver el número de *The Tatler* (12 de abril de 1709).

[18] Isaac Bickerstaff fue el pseudónimo usado por Swift, en 1708-9, al escribir su folleto *The Bickerstaff Papers* para ridiculizar el almanaque del astrólogo John Partridge.

[19] Samuel Johnson, «Joseph Addison», en *Lives of the English Poets*, London, 1779-81, ed. by L. Ancher Hind (2 vols.), London, Everyman, 1953. Peter Smithers, *The Life of Addison*, Oxford, 1954. Joseph Addison, *The Spectator*, March 1711-December 1712; June-December, 1714 (5 vols.), ed. by Donald F. Bond, Oxford, 1964. Joseph Addison, *Essays*, (2 vols.), ed. by James George Frazer, London, 1915. Joseph Addison, *Letters*, ed. by Walter Graham, Oxford, 1941.

[20] Los miembros de esta tertulia imaginaria eran Mr. Spectator; sir Roger de Coverley, baronet; un colegiado de Inner Temple, de gran probidad y saber, cuyo nombre no se menciona; sir Andrew Freeport, comerciante londinense, persona de gran talento y honradez; el capitán Sentry, hombre demasiado sencillo para medrar en la carrera militar; sir Will Honeycomb, caballero muy conocedor de las modas y caprichos femeninos, y un clérigo que añadía a su

Addison y de Steele, aunque también colaboraron otros escritores, Pope entre ellos. El diario adoptó desde los primeros números un nivel de alta calidad literaria y cierta estructuración novelística. El personaje más atractivo y mejor esbozado es sir Roger de Coverley, representante del buen juicio, la caballerosidad inglesa y el buen tono de la época. Sus reflexiones independientes y originales y su actitud a veces un tanto excéntrica —expuestas con precisión por sus creadores—, actuaban de correctivo de la frivolidad y los abusos, o marcaban pautas morales o intelectuales. El propio Mr. Spectator, que representa al redactor del periódico y recoge las sugerencias de sus amigos, es un hombre de conocimientos adquiridos en el estudio y en los viajes, que frecuenta Londres como un simple observador, y no se interesa por la política. La mayoría de los ensayos de *The Spectator* tratan de costumbres, moral y literatura. Su objetivo era «vivificar la moral con el ingenio, y templar el ingenio con la moral» [21].

En marzo de 1713 salía *The Guardian*, de Steele, que apareció diariamente hasta el 1 de octubre. Como *The Spectator*, el nuevo periódico quería asomarse a la sociedad; pero, esta vez, Steele sentía una necesidad más imperiosa de acercar a sus lectores al centro de la vida íntima, moral y psicológica. No le satisfacía, pues, una tertulia de café, sino que necesitaba entrar en el hogar. Entonces decidió crear la familia Lizard, compuesta por una viuda bastante joven, rodeada de varios hijos e hijas, algunos ya crecidos, y de Mr. Ironside, el mentor de la casa, el que tenía que preparar a los hijos para el futuro. Con la variedad de materiales que le proporcionaban las acciones y las reflexiones de estos personajes, Steele ofrecía en *The Guardian* su honda crítica de la época, su superadora visión de la vida, y un cuadro de ejemplaridad moral y cívica que tenía que dejar huella.

La aportación de Addison y de Steele al periodismo y a la literatura de los primeros años del siglo XVIII fue muy considerable. Sin duda alguna son ellos los creadores del ensayo periodístico de gran categoría literaria, los amables críticos y orientadores de la vida y de las costumbres de su tiempo, los promotores de la moderación, de la sensatez, del buen gusto y de la tolerancia. Son, literariamente, los precursores de los costumbristas del período romántico.

ESTABLECIMIENTO DE LA NOVELA INGLESA MODERNA

La labor realizada por Addison y Steele en el campo del periodismo, la llevan a cabo con la densidad, la profundidad y la agilidad apropiadas, Richardson y Fielding en la novelística de mediados del siglo XVIII. Ellos son los grandes creadores de la novela moderna sentimental y psicológica, realista y humorística; los verdaderos inventores del género novelesco tal como lo entendemos hoy. Hasta entonces se conocían formas narrativas

---

santidad una gran dosis de sabiduría y buena educación. Ver el número 2 de *The Spectator*, 2 de marzo de 1711, escrito por Richard Steele.

[21] Palabras de Steele en *The Spectator*, n.º 10, 12 de marzo de 1711.

como la caballeresca, la arcádica, la picaresca, la utópica, la fantástica o la de aventuras; pero la novela de la realidad vivida o posible, de caracterización acusada, profundidad psicológica y amplitud humana, organizada en una sólida estructura argumental, apenas se encuentra hasta que aparecen Richardson y Fielding.

Richardson. Con Samuel Richardson (1689-1761)[22] la novela inglesa amplía sus dimensiones en el sentido psicológico y afectivo, y se orienta en la dirección propia de la novela moderna. Veinte años antes que surgiera Rousseau, Richardson lanza a todos los vientos de Europa la nota prerromántica sentimental, al tiempo que inventa el género epistolar[23]. Richardson es un hombre sencillo, de la clase media artesana —hijo de un ebanista—, que empieza a escribir alrededor de los cincuenta años, y adopta una forma y un género especiales, que conquistan al público burgués y puritano de su tiempo. En contacto continuo con gentes humildes y de la clase media, toma de ellas los materiales para sus obras, y, atendiendo a las necesidades de los clientes de su imprenta, proyecta su primer libro: un epistolario para las personas a quienes les resultaba difícil redactar cartas adecuadas a las circunstancias. Este hecho tan sencillo le descubrió su propia capacidad de escritor y la posibilidad de escribir una novela en forma epistolar. Así, antes que saliera a la luz el loable epistolario (*Familiar Letters,* 1741), aparecían los dos primeros volúmenes de *Pamela* (1740), y con ellos se originaba la novela psicológico-sentimental y epistolar inglesa y europea. Richardson reproduce el tono, el estilo y la estructura de *Pamela* en sus dos novelas posteriores, *Clarissa* y *Charles Grandison.*

Pamela, or Virtue Rewarded (P. o la virtud recompensada, 4 vols., 1740-1) es la historia de una jovencita de familia humilde, de tradición puritana, que sirve como doncella a una dama que sabe apreciar sus cualidades y le permite utilizar su biblioteca. Antes de morir, la señora había recomendado a su hijo Mr. B., que cuidara de Pamela; pero él, atraído por su belleza, pretende hacerla su querida, y le regala vestidos de su madre y hasta le ofrece una bonita suma de dinero. Por las cartas que Pamela escribe a sus padres y las contestaciones de éstos, el lector se va enterando de lo alarmante de la situación. La correspondencia del padre está llena de

---

[22] Austin Dobson, *Samuel Richardson,* London, 1902. B. W. Downs, *Samuel Richardson,* London, 1928. Alan D. McKillop, *Richardson, Printer and Novelist,* Chapel Hill, N. C., 1936. R. F. Brissenden, *Samuel Richardson,* London, 1958. Samuel Richardson, *Novels* (19 vols.), ed. by A. Dobson and W. L. Phelps, Oxford, 1929-31. Idem, *Pamela* (2 vols.). Intr. by M. Kinkead-Weekes, London, 1961. Idem, *Clarissa* (4 vols.), intr. by John Butt, London, 1961. Idem, *The History of Sir Charles Grandison* (3 vols.), ed. with an intr. by Jocelyn Harris, London, 1972. Idem, *Familiar Letters* (1741), ed. by B. W. Downs, London, 1928. Idem, *Correspondence* (6 vols.), Anna L. Barbauld, London, 1804. Contiene una vida del autor.

[23] La novela epistolar, de tono sentimental, inventada por Richardson, pasó a Francia con *La nueva Eloísa* (1761), de Rousseau; a Alemania, con *Las desventuras del joven Werther* (1774), de Goethe; a Italia, con *Las últimas cartas de Jacobo Ortis* (1798), de Hugo Foscolo. En España, la novela richardsoniana está representada por *La Leandra* (Madrid, 1797), de A. Valladares y Sotomayor; *La Serafina* (1798, 3.ª edición, Madrid, 1802), de José Mor de Fuentes, y *La filósofa por amor* (Salamanca, 1799), de Francisco de Tójar.

prudentes consejos, y Pamela, que tiene muy buen juicio, sabe aprovecharlos, a pesar de la inclinación —no del todo consciente— que siente hacia Mr. B. Todas las insinuaciones y finezas de éste para ganársela —sin comprometerse por su parte— son rechazadas por Pamela, y el señorito tiene que recurrir a la amenaza, a la reclusión en una finca lejana y, finalmente, a un intento de violación. Este intento fracasa, y si por un lado hunde moralmente a Pamela, por otro coloca a Mr. B. en una extraña posición psicológica de desventaja. La actitud de Pamela en esta aventura le ha impresionado; y por la lectura de alguna de sus cartas y de su diario descubre que esta humilde doncella es una mujer de grandes cualidades y mucha entereza. Entonces piensa en casarse con ella, pero duda ante la diferencia social. Pamela aprovecha el estado de ánimo de Mr. B. para conseguir que le permita regresar a casa de sus padres. El señorito consiente, y la envía con su coche y sus criados. Durante el viaje, la joven descubre claramente que quiere a su amo, y éste, a su vez, llega a la conclusión de que no puede vivir sin Pamela. Entonces le hace llegar un mensaje en el que le confiesa su amor y le implora que regrese. El desenlace es feliz, y completo el triunfo del talento, la gracia y la modestia de Pamela, tanto en su casa como en la sociedad con la que alterna. La segunda parte es menos conflictiva, pues el punto crucial de la obra ya ha sido superado. Aquí se trata de algo menos novelesco, pero más difícil en la vida. Consiste en la descripción de las virtudes de Pamela y la posibilidad de ponerlas en práctica en el seno del hogar; de sus relaciones con la sociedad en la que su matrimonio la ha situado; de su preocupación por mejorar la posición de sus padres sin caer en la exageración ni el ridículo; de su discreción y paciencia en todo momento; y, especialmente, de su tacto para orientar a su marido por el camino de la rectitud moral y la fidelidad. La acusación de hipocresía en las relaciones de Pamela con Mr. B. carece de fundamento, como se demuestra en la carta XXIV de la primera parte de la novela. Lo que sí puede achacarse a Pamela es una excesiva prudencia, que la hace sospechar previamente de las complejidades del mundo y de sus semejantes, y cierta vanidad, que la predispone a luchar sola contra las adversidades, sin contar con Dios, a pesar de ser una muchacha creyente, educada en el seno de una familia puritana. Esto es lo que la induce a querer ahogarse en la laguna del parque de su señor, para evitar la desgracia que está segura de que se le avecina. Pero Pamela recobra su confianza en Dios y en los hombres, y, más adelante, al borde de la misma laguna, escucha una declaración de amor de Mr. B. —que cualquier joven aceptaría como válida— y se dispone a enfrentarse con su pareja, consciente de su valor y del equilibrio de la situación en el aspecto sentimental [24]. Carlo Goldoni escribió dos comedias sobre esta obra, en 1750 y 1760.

---

[24] Ver *Pamela*, London, Everyman's Library, vol. I, págs. 147-155 y 186-194.
Un esquemático avance de la *Pamela* de Richardson se encuentra en una narración de Gabriel Harvey (1545-1630). Ver el estudio de Patricia Shaw, «A Sixteenth Century *Pamela:* Gabriel Harvey's. *A Noble Mans Sute to a Cuntrie Maide*», en *Homenaje a Esteban Pujals,* Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos, Universidad de Oviedo, 1981.

Si en *Pamela* la virtud se ve recompensada, como indica el subtítulo, en *Clarissa, or the History of a Young Lady (C. o la historia de una señorita,* 7 vols., 1747-8), la mejor obra de Richardson, se examina otra situación en un nivel social más elevado y en circunstancias que tendrán consecuencias muy distintas. En *Clarissa,* la asediada tiene otra mentalidad; no es tan perspicaz, y el seductor es más peligroso. Aquí, la protagonista cede a las solicitaciones de su amante y huye con él, desesperada por la incomprensión de su familia y empujada por su romanticismo. Clarissa cae así en la trampa de un hombre que en el fondo la quiere, pero que tiene a gala aprovechar la ocasión para satisfacer su orgullo frente a los Harlowe. La situación, en cierto momento es parecida a la de *Pamela.* Clarissa Harlowe se siente atraída hacia Robert Lovelace; pero el carácter mundano e inconstante de éste la hace desconfiar de él. Sin embargo, al revés de Pamela, que procura alejarse de su señorito, Clarissa acude a Lovelace para que la libre de la opresión que sufre en su propia familia. Lovelace libera a Clarissa y, recurriendo al engaño, consigue lo que Mr. B. no logró de Pamela. Consumada la deshonra de Clarissa, y satisfecho el orgullo de Lovelace, éste le hace honrosas proposiciones matrimoniales; pero la joven las rechaza con la entereza y dignidad propias de su exquisita finura espiritual y del elevado concepto que tiene del amor y del matrimonio [25]. Después de esto, la vida de Clarissa se orienta en un sentido de superación interior, de caridad y de perdón, y muere muy pronto, sin rencor ni vergüenza, sintiéndose absolutamente purificada [26]. Lovelace morirá en Austria, en un duelo con el coronel Morden, pariente de los Harlowe, invocando el nombre de su amada, a la que se atreve a llamar Clarissa Lovelace [27].

En *The History of Sir Charles Grandison* (7 vols., 1753-54), Richardson se propone retratar un excelente ejemplo de caballerosidad masculina, sin lograrlo del todo. Y no es que Grandison no sea un personaje logrado. Pero Richardson tiene mejor pluma para esbozar personajes femeninos; por eso aquí el protagonismo acaba recayendo también en una mujer, Harriet Byron, cuya brillante figura, hace palidecer a la del ejemplar caballero, que llegará a ser su marido. La novela presenta —también en forma epistolar— la llegada de Harriet a Londres, donde, por su hermosura y demás cualidades, atrae a no pocos admiradores. Un hombre rico y arrogante,

---

25 En esta novela, Richardson rechaza el arraigado concepto moral, social y jurídico, de reparar el deshonor de una mujer mediante el matrimonio con el hombre que la ha ultrajado; por eso, hace que Clarissa, rompiendo la tradición, rehúse, por incompatibilidad moral, las proposiciones de Lovelace. Ver *Clarissa,* London, Everyman's Library, 1962, vol. IV, Letters VII, XVIII, XL.

26 La muerte de Clarissa hizo llorar a media Europa. Y es interesante recordar que, ante el sesgo que tomaban los hechos, los lectores de la época aconsejaban a Richardson que diera a la novela un final satisfactorio. Entre los que así pensaban están Colley Cibber, Laetitia Pilkington, y hasta el mismo Henry Fielding. Ver Ernest A. Baker, *The History of the Novel,* New York, 1954, vol. IV, pág. 54.

27 El día antes del duelo, Robert Lovelace había escrito a su amigo John Belford las siguientes palabras: «Mañana será el día en que, con toda probabilidad, se enviará a una o dos almas a asistir a los manes de mi Clarissa». *Clarissa,* London, Everyman's Library, vol. IV, Letter CLXXV.

poco escrupuloso, se le declara y la importuna con insolente insistencia [28], pero, despreciado por ella, la rapta en un baile de máscaras, y se propone obligarla a casarse con él en secreto. Fracasado el intento de matrimonio, la transporta al campo. Afortunadamente, el coche que la conduce es detenido por el de sir Charles Grandison, hombre de mucho valor y buena presencia, que rescata fácilmente a Harriet [29]. Además de su demostrada gallardía y caballerosidad, Grandison posee grandes virtudes morales e intelectuales y causa una excelente impresión a Harriet y su círculo. Charles y Harriet se habían enamorado a raíz de la romántica escena de la liberación, aunque no se habían dicho nada. Será Harriet quien descubra su predilección por Charles, y él lo sabrá indirectamente. Pero Charles se encuentra involuntariamente comprometido con Clementina, una noble italiana, con cuya familia había trabado amistad durante su estancia en Bolonia. Esto le obliga a mostrarse cauteloso con Harriet, no por falta de inclinación hacia ella, sino por delicadeza hacia Clementina, que había interpretado como amor un sentimiento de pura amistad. La situación produce contratiempos. Clementina enferma por la ausencia de Charles, y éste tiene que hacer dos viajes a Italia. Pero las diferencias de religión —Clementina es católica y Charles protestante— hacen comprender a la joven que no debe realizarse su enlace. Entonces Grandison regresa a Inglaterra, definitivamente libre para declararse a Harriet y casarse con ella. Tanto Harriet Byron como la condesa Clementina son magníficos retratos femeninos. La figura de Harriet Byron está muy bien delineada, y se presenta como una joven de gran valor moral e impresionante belleza. Después de la explicación de Charles, Harriet comprende la situación y sufre callada y pacientemente mientras se desarrollan las negociaciones con la familia de Clementina. Respeta los sentimientos de la joven italiana, y está por encima de los celos. Desea, incluso, la felicidad de Clementina; pero a condición de que esta felicidad no venga a destruir su propia dicha. *Charles Grandison* tiene más estructura novelesca, más amplitud y movimiento, más elaboración argumental y más variedad que *Clarissa* y *Pamela;* pero todo esto no compensa otras carencias, y, en conjunto, la última obra de Richardson resulta menos valiosa que las dos primeras. *Sir Charles Grandison* fue traducida al español en 1798.

Las tres voluminosas novelas de Richardson son de tendencia moralizadora; pero no resultan, ni mucho menos, tan cándidas como podría esperarse, y revelan el acierto del escritor al no dejar que la moraleja sepulte

---

[28] Son de gran eficacia satírica la declaración formal que sir Hargrave Pollexfen hace a Harriet, con la enfadosa enumeración de sus cualidades, y los intentos de disuasión de la joven, seguidos de una rotunda negativa. Es serguro que Jane Austen tuvo presente esta situación y la actitud de sir Hargrave Pollexfen y Harriet, cuando escribió la irónica escena de la declaración de Mr. Collins a Elizabeth Bennet, en *Pride and Prejudice.* Ver *The History of Sir Charles Grandison* (3 vols.), ed. with an intr. by Jocelyn Harris, London, Oxford University Press, 1972, vol. I, Letter XXII.

[29] La brillante aventura de la liberación de Harriet por Charles Grandison tiene lugar en la carretera que conduce a Hounslow, cuando el coche en el que sir Hargrave Pollexfen llevaba a la joven es alcanzado por el de sir Charles. Ver *The History of Sir Charles Grandison,* idem, vol. 1, Letter XXVII.

sus cualidades literarias. Otro aspecto interesante de Richardson es que su mérito no está en la elaboración de argumentos, sino en la creación de personajes y situaciones, que se esbozan y perfilan pulcramente, en todos sus contornos, mediante el procedimiento epistolar. Finalmente, hay que tener en cuenta que al analizar minuciosamente los sentimientos de los protagonistas y los motivos de sus acciones, Richardson se revela como un gran maestro del tiempo lento y el precursor de Proust en su utilización [30].

Fielding. La obra novelística de Henry Fielding (1707-54) [31] supone una oleada de frescor y una sensación de campo libre, comparada con la ordenación de la conducta, el sentimentalismo, la lentitud y la minuciosidad, y aun, a veces, la morbosidad detallista de la de Richardson. Fielding fue hijo de familia pudiente, estudió en Eton y en Leyden, y, a su vuelta de Holanda, escribió para los teatros de Londres. Sus ataques a la política de Robert Walpole dieron lugar a que se prohibiera la representación de sus obras en 1737, año en que llevaba escritas unas veinticinco. A partir de entonces, emprende simultáneamente su carrera de abogado en Middle Temple de Londres, y su gloriosa trayectoria de novelista. La aparición de los primeros volúmenes de *Pamela,* en 1740, le ofreció el motivo inicial de su sátira *Shamela* (1741), publicada con el pseudónimo de Conny Keyber [32], y de su primera novela, *Joseph Andrews.* Más adelante se le nombró juez y magistrado, cargos que desempeñó concienzudamente. Murió en Lisboa, a los cuarenta y siete años.

Como Richardson, Fielding contribuyó en gran manera a determinar la forma de la novela inglesa. Hombre sincero y varonil, de carácter humano, gustos aristocráticos e inteligencia despejada, le sublevaba la hipocresía, la mezquindad, la vanidad y la ramplonería. En gustos, aspecto, presencia, y simpática franqueza, era la figura opuesta —y hasta cierto punto rival— a Richardson. El argumento de *Joseph Andrews* (1742) —novela «es-

---

[30] Aparte la falta de gusto y el desconocimiento de la alta burguesía, el lector descubrirá en las novelas de Richardson una evidente ausencia de realismo técnico. Hay una descompensación entre tiempo y acción; carencia de verosimilitud y sincronía entre el tiempo en que ocurren las cosas y el que se necesita para contarlas por escrito. En el caso de Pamela —que trabaja como doncella— necesitaría tanto tiempo para escribir lo que sucede, que no le quedaría un momento para cumplir sus obligaciones; por su parte, Clarisa —una señorita—, a la vista de las fechas, apenas tendría tiempo para describir las vivencias que relata en sus cartas.

[31] Austin Dobson, *Fielding,* London, 1883; 1925. Wilbur L. Cross, *The History of Fielding* (3 vols.), New Haven, 1918. F. Homes Dudden, *Fielding: His Life, Works and Times* (2 vols.), Oxford, 1952. John Butt, *Fielding,* London, 1954. Pat Rogers, *Henry Fielding. A Biography,* London, 1979. Henry Fielding, *Works* (12 vols.), ed. by George Saintsbury, London, 1893. Idem, *Complete Works* (16 vols.), ed. by W. E. Henley, New York, 1903. Idem, *Joseph Andrews.* Intr. by George Saintsbury, Londres, 1956. Idem, *The History of Tom Jones* (2 vols.). Intr. by A. R. Humphreys, London, 1963. Idem, *Amelia* (2 vols.), Intr. by A. R. Humphreys, London, 1963. Idem, *Jonathan Wild* and *The Voyage to Lisbon.* Intr. by A. R. Humphreys, London, 1968. *Shamela,* ed. by B. W. Downs, Cambridge, 1930.

[32] Con este nombre, Fielding alude humorísticamente al dramaturgo y poeta laureado de su tiempo Colley Cibber (1671-1757).

crita imitando la forma de Cervantes»[33], como dice el propio Fielding en la portada de la obra—, quiere ser una inversión irónica de algunas de las situaciones de *Pamela*. Lo que Pamela Andrews es en la obra de Richardson, en *Joseph Andrews* lo será Joseph, el presunto hermano de Pamela. Si Richardson presentó a la virtuosa doncella asediada por el señorito Mr. B., Fielding narra el caso cómico —incluso grotesco— de Joseph, el casto criado a quien su señora, lady Booby, intenta desviar del sendero de la virtud. La coacción de la madura matrona será tan evidente, que, en un momento dado, al inocente protagonista le caerá la venda de los ojos y se verá en la necesidad de fugarse de la casa para salvar su honor. Durante el camino hacia Booby-Hall, donde había quedado su novia Fanny, Joseph será despojado por unos ladrones; pero tendrá la fortuna de tropezar con su querido padre espiritual, el pastor Adams, clérigo quijotesco, en cuya compañía viaja desde entonces. El pastor Adams es una gran creación literaria; una de esas almas cándidas, cuya gran bondad está en contradicción con su ridículo aspecto. La estructura de la novela se ciñe a un itinerario; en el viaje —simbólico camino de la vida—, a Joseph y al pastor Adams les suceden muchas aventuras. Todo termina bien, y se descubre al fin que Joseph es hijo de un caballero importante, y Fanny, su novia, la verdadera hermana de Pamela, y una joven tan bonita y virtuosa como ella. En esta obra, el talento de Fielding llega con frecuencia a un grado tal de capacidad burlesca, que no pocas veces se tiene la impresión de encontrarse frente a una escena de Cervantes. Como Cervantes, Fielding no se encierra negativamente en la sátira; su novela *Joseph Andrews* rehúsa el código moral puritano y calculador expresado en *Pamela*, y adopta una generosa y desenvuelta actitud ante la vida[34]. Es la actitud cervantina, que Fielding admiraba tanto, y que vendría a reflejarse tan eficaz y afortunadamente en *Tom Jones*, su obra más importante.

Nada de Fielding puede compararse a esta novela de estilo fluido y muy bien planeada, cuya lectura mantiene al lector en suspenso, capítulo tras capítulo, en espera de lo que va a ocurrir[35]. Las intrincadas relaciones entre el bien y el mal, el contraste entre los impulsos generosos de los que permanecen al margen de la sociedad y la gazmoñería y mezquindad de

---

[33] Conviene tener en cuenta desde el principio que, sin el *Quijote*, la obra novelesca de Fielding sería poco menos que inconcebible.

[34] Por ejemplo, cuando Joseph yace desnudo al lado de la carretera, después de haber sido asaltado y robado por los ladrones, ninguno de los honorables viajeros del coche que pasa quiere atenderle, por prudencia o por modestia. El único que lo ampara es el mozo de mulas, que, con un juramento, le arroja el capote, no simplemente para que se cubra, sino para que no se muera de frío. Sólo entonces puede ser admitido en el coche con las damas y caballeros que en él viajan.

[35] *Tom Jones* consta de dieciocho libros, estructurados en tres grupos de seis. Estos grupos constituyen las tres partes de la obra y los tres escenarios en que se realiza la acción. Los seis primeros libros relatan lo que sucede en la mansión de Mr. Allworthy, en Somersetshire. Los seis siguientes narran las aventuras de los protagonistas desde la casa de Mr. Allworthy hasta Londres, pasando por la ciudad de Upton, donde se desarrollan los famosos episodios de la hostería. Los seis últimos explican lo que sucede en Londres; las páginas finales describen la felicidad de la pareja protagonista y el regreso de todos al lugar de origen, en Somersetshire.

los aparentemente dignos, fueron cobrando tal intensidad emotiva en la conciencia de Fielding, que constituyeron el gran conglomerado vital de su segunda novela. El argumento de *Tom Jones* (6 vols., 1749) es la vida del protagonista, un niño expósito, paradójicamente hallado una noche en la cama de un viudo. Este caballero es Mr. Allworthy, hombre mayor, acomodado y magnánimo, que acababa de regresar de Londres, donde había pasado unos meses. Se encariña con el niño, hace que se quede en su casa, y que lo eduquen como si fuera de su familia. Cuando Tom se hace mayor, Mr. Allworthy se ve obligado a expulsarlo, por su mal comportamiento con la hija de un montero. Tom Jones —supuesto hijo de Jenny Jones— es un muchacho de buena presencia, humano, noble y varonil; pero atolondrado, poco amigo del estudio, y con un exceso de vitalidad que todavía no ha encontrado cauce. Pero, antes de marcharse de casa de Mr. Allworthy, Tom ha tenido la suerte de enamorarse de Sophia Western, que le corresponde. Sophia era hija de Western, terrateniente vecino, y, en principio, estaba destinada para Blifil, sobrino de Allworthy y su presunto heredero. Tom Jones acepta resignado el destierro de la casa en que se había criado, y abandona el lugar en compañía de Partridge, maestro de escuela, y personaje encantador. En el camino de Londres les suceden muchas aventuras, pintorescas unas, crueles e irritantes otras, y alguna de naturaleza amorosa. La más criticada en la época fue el encaprichamiento que Tom suscitó en lady Bellaston, noble señora ya entrada en años, que se prestó a mantenerle en Londres con gran liberalidad, en lo que el joven no vio ningún inconveniente moral ni social. Mientras tanto Sophia, enamorada de Tom, y decidida a evitar el matrimonio con Blifil, que quería imponerle su padre, se había fugado con su criada, yendo a parar a Londres, a casa de su parienta lady Bellaston. Enterada ésta del cariño existente entre Tom y Sophia, intenta hacer caer a la joven provinciana en manos de un lord sin escrúpulos, lo cual se evita gracias a la entereza de Sophia y a la oportuna llegada de su padre, que había salido en su busca. Finalmente se descubre que Tom es hijo de Bridget, la hermana —difunta— de Mr. Allworthy, y quedan en evidencia la mezquindad, la hipocresía y las maquinaciones de Blifil. Sophia perdona las desviaciones y debilidades de su novio, y la novela alcanza un final feliz, con inmensa alegría de Mr. Allworthy, que siente enorme cariño por Tom, en cuya desenvuelta actitud adivina no poca bizarría, una profunda humanidad y un corazón magnánimo. Ningún resumen puede dar idea de la grandeza humana de *Tom Jones,* ni de sus cualidades estéticas y procedimientos críticos y estilísticos. Como visión de la vida, es una de las grandes novelas de la literatura universal; como compendio de crítica literaria, las ideas contenidas en las introducciones a los dieciocho libros, y los comentarios intercalados a lo largo de la obra, manifiestan verdadero conocimiento de lo que debe ser el género novelesco [36].

---

[36] En las introducciones y digresiones que sobre la novela se encuentran en *Tom Jones* y en *Joseph Andrews,* Fielding se manifiesta como un crítico extraordinario. En ellas nos ofrece toda una teoría del arte. Probablemente hasta llegar a George Eliot y Henry James no encontraremos nada semejante en cuanto a crítica de la novela. George Watson, *The Literary Critics,* Penguin Books, 1962.

En el siglo XVIII las jóvenes humildes solían ser presa de las apetencias de los señores o señoritos. Fielding altera esta especie de código; en *Tom Jones*, es la hermana de Mr. Allworthy la que tiene un hijo de Mr. Summer, un joven a quien Mr. Allworthy ayuda en su carrera sacerdotal y que pasa una temporada con los Allworthy, y después muere. Miss Bridget Allworthy, incapaz de hacer frente a la situación, logra astutamente de Jenny Jones que acceda a pasar por la madre del niño; de aquí el apellido de Tom. Aunque, con tal estigma, Jenny Jones va de mal en peor, finalmente puede demostrar la identidad de Tom, casarse con Parson Supple, y asegurarse una pensión de 60 libras anuales, que le proporcionará Mr. Allworthy. Otro aspecto curioso de la moral sexual de *Tom Jones* es la desenvoltura del protagonista con las mujeres (Molly Seagrim, Mrs. Waters —Jenny Jones— y lady Ballaston), a pesar de estar enamorado de Sophia. Tom es un joven impetuoso y atolondrado, y, en el ambiente en que vive, no puede ni soñar que va a casarse con Sophia, por mucho que él lo desee. Dadas estas circunstancias y la manera de ser de Tom, no es extraño que, aun sintiendo la mayor devoción por Sophia, le sea físicamente infiel. Tom Jones no hace más que seguir la ética varonil tradicional durante siglos de historia europea, y se divierte deportivamente con las mujeres que le salen al paso, hasta que Sophia se afirma realmente en su destino.

Amelia (4 vols., 1751) es la última novela de Fielding, mucho más conseguida de lo que se afirma con frecuencia. Es fruto de cierta alteración del concepto del mundo que se operó en el autor a consecuencia de sus cargos de juez y magistrado, a partir de 1748. En *Amelia* se percibe un apasionamiento y un sentimentalismo que excluyen de la obra el equilibrio entre los elementos de la vida que vemos en *Tom Jones*. Pero *Amelia* tiene un mérito especial; mediante la detallada descripción de la picaresca y el vicio de los barrios bajos londinenses, Fielding crea con ella la novela de suburbio. Es la historia de una mujer bonita y buena, que tiene que luchar para conservar su integridad moral, por la incapacidad de su marido, que no sabe cumplir con los deberes de esposo y de padre, y va a la cárcel por deudas. La devoción y la paciencia de Amelia consiguen sacar adelante a la familia y perdonar la inconsistencia y la infidelidad del marido [37]. Aparte la desaparición temporal de la confianza entre marido y mujer, que es un punto capital en la novela, *Amelia* es sobre todo una exposición y censura de ciertos desajustes sociales: la injusticia de la ley de deudas y el escándalo que suponían las cárceles en que se recluía a los deudores. Fielding, que empezó su carrera como detractor de Richardson, toma en su última novela un sesgo que, en estilo y sentimientos, parece francamente richardsoniano [38]. Por otra parte, en cuanto a la relación de la vida de

---

[37] En *The English Novel* (1912), Walter Raleigh estima que la figura de Amelia es el carácter femenino mejor trazado de toda la novelística inglesa. Sophia es maravillosa; pero Amelia la supera. En realidad, es el retrato femenino más sobresaliente de la galería de Fielding, y una idealización de Charlotte, su primera mujer.

[38] Como dice A. R. Humphreys en su introducción a la edición de *Amelia* (Everyman's Library, 1962), esta obra es la culminación de la defensa de la virtud y la religión por Fielding. Y uno de los propósitos del autor es probar que la virtud y la religión no son simples conceptos

los suburbios y el encarcelamiento por deudas, apunta directamente a Dickens y a la tendencia humanitaria victoriana. Sus años de magistratura suavizaron la visión del mundo que Fielding había expuesto en sus novelas anteriores, y la consecuencia literaria fue *Amelia.*

Interesa citar también su sátira de la grandeza, *The Life of Mr. Jonathan Wilde the Great* (1743). Es la demostración de que, lamentablemente, lo que se llama grandeza no siempre coincide con la magnanimidad o la bondad. Como escribe Fielding: «No existen dos cosas más diferentes, pues la grandeza consiste en abrumar a los hombres con toda clase de maldades, y la bondad, en evitárselas» [39]. Pero cuando la grandeza y la bondad se amalgaman, entonces se produce la verdadera grandeza, es decir, la magnanimidad. La narración está basada en la vida de Jonathan Wilde, célebre bandido ajusticiado en 1725, y en ella se contrasta irónica y simbólicamente la figura del protagonista con la de los grandes conquistadores de la Historia. ¿Es que Alejandro Magno, Julio César, Carlos XII de Suecia, Luis XIV de Francia y otros hombres considerados grandes han sido auténticos bienhechores de la humanidad? Éste es un importantísimo aspecto de la sátira de Fielding.

The Journal of a Voyage to Lisbon (1754) es su última obra, y, como el título expresa, un diario de su infructuoso viaje a Lisboa en busca de la curación. Aunque su autor presentía que la muerte se avecinaba, el *Journal* tiene la misma vivacidad y atractivo que sus novelas. Los retratos de personas, los comentarios sobre los hombres y la vida, las descripciones de escenas humanas y naturales, conservan el firme trazo del gran escritor Henry Fielding.

Richardson y Fielding son los grandes orientadores de la novelística inglesa durante todo un siglo y, aparte Goldsmith, que reúne cualidades de ambos, la mayoría de los novelistas siguieron la dirección psicológica y detallista del primero, o la narrativa directa del segundo. Smollett, Sterne y Goldsmith, sus contemporáneos o sucesores, aunque no tan importantes como ellos son notabilísimos cultivadores de la novela.

Smollett. Tobias Smollett (1721-71) [40], escocés, estudió medicina y fue cirujano naval. No introdujo innovaciones formales en la novela, pero le proporcionó un nuevo ambiente con sus relatos marítimos y con la descripción de las azarosas empresas de la marina inglesa del siglo XVIII, de sus

---

teóricos, sino puntales que tienen fuerza auténtica en la vida. En *Amelia,* Fielding establece un esquema de sociedad ejemplar, en la que destaca una caridad razonable, derivada de la moral cristiana, que no suele existir, por lo general, en el mundo. *Amelia* es una novela de ejemplaridad personal, familiar y social, de gran maestría y calidad artística, cuyo valor novelístico, discutido por algunos críticos, no tiene paralelo hasta Dickens, Thackeray y George Eliot.

[39] *The Life of Jonathan Wilde the Great,* Libro I, capitulo I.

[40] Robert Anderson, *The Life of Smollett,* Edinburgh, 1806. George M. Kahrl, *Smollett: Traveller-Novelist,* Chicago, 1945. Tobias Smollett, *Works* (12 vols.), ed. by W. E. Henley and Thomas Seccombe, London, 1899-1901. Idem, *Roderick Random.* Intr. by H. S. Hodges, London, 1958. Idem, *The Adventures of Peregrine Pickle,* ed. by James L. Clifford, Oxford, 1964. Idem, *The Expedition of Humphry Clinker.* Intr. and notes by L. Rice-Oxley, Oxford, 1967. Idem, *Letters,* ed. by E. S. Noyes, Cambridge, Mass., 1926.

salvajadas y crueldades. Él fue quien hizo la traducción de *Don Quijote*, de 1755. *The Adventures of Roderick Random* (1748) es su primera y más importante novela. Está en la línea de la picaresca española, a través del *Gil Blas* de Le Sage, que tradujo y publicó en 1749. En el prólogo a *Roderick Random*, Smollett cita a Cervantes con verdadera admiración. Inglaterra ha sido la nación que mejor ha sabido apreciar la obra y el humor cervantinos. *Roderick Random* es la narración de la vida de un aventurero egoísta y sin principios, a quien, después de muchas peripecias, le llegan la felicidad y la fortuna sin que apenas haya puesto de su parte otra cosa que el mero hecho de vivir. Roderick es hijo de buena familia escocesa. Su padre ha sido desheredado y ha tenido que abandonar el país. Huérfano de madre, y no reconocido por su abuelo, Roderick no cuenta con más vínculo familiar que el de su tío Tom, teniente de navío, que está frecuentemente en el mar. Roderick se dirige a Londres, estudia cirugía —como Smollett—, y obtiene el título de ayudante cirujano de marina. A bordo de un barco de guerra, asiste al sitio de Cartagena de Indias en la escuadra del almirante Vernon, rechazada por la guarnición española, y, de regreso a Inglaterra, naufraga en las costas inglesas, donde sus camaradas lo dejan desnudo en la playa, después de haberlo despojado de todo lo que tenía. Pasa luego a servir a una honorable señora, ya de cierta edad, que escribe versos y se los lee a su paciente paje. Esta dama tiene una bellísima sobrina, Narcissa, de la cual Roderick se enamora, y al descubrirse que tiene estudios y es un buen lingüista, la joven no vacila en mostrarle su inclinación. Este idilio naciente lo corta de súbito la presencia de un rival, de la misma posición social de Narcissa; el indefenso amante abandona el lugar. Cae en poder de unos contrabandistas, que se lo llevan a Boulogne. Le suceden diversas aventuras militares y amorosas —éstas malogradas—, y, finalmente, halla el camino de la fortuna al embarcarse en el navío de su tío Tom con rumbo a la América española. En Argentina —en una escena emocionante— [41] encuentra a su padre, llamado don Rodrigo, que se ha hecho riquísimo y tiene todas las características de un hidalgo español. Don Rodrigo estaba preparando la vuelta a la patria. Al contarle el hijo sus problemas sentimentales, regresan ambos lo antes posible a Inglaterra en busca de Narcissa, con quien Roderick se casa, y se irán todos a vivir a Escocia, tan pronto como el padre haya adquirido la mansión familiar. Lo más original de esta novela es la pintura directa, basada en la experiencia personal, que Smollett hace de la marina inglesa y de la vida, en algunos aspectos brutal y repelente, en los barcos de guerra británicos de su época; también es original la incorporación a la obra del lenguaje coloquial y rudo de los soldados y marinos del siglo XVIII [42].

En *The Adventures of Peregrine Pickle* (1751) el protagonista es también un pícaro, que lleva una vida desordenada hasta que, finalmente, se casa con la virtuosa Emilia. Es increíble la buena estrella que acompaña a los aventureros de Smollett, los cuales, con tan escasos méritos, consiguen ena-

[41] *The Adventures of Roderick Random*, capítulo XLVI.

[42] Obsérvense, por ejemplo, el lenguaje y las expresiones marineras de Tom Bowling en los capítulos III, IV y V de la novela.

morar a mujeres encantadoras y casarse con ellas. El argumento de esta obra se desarrolla con tanta vivacidad como el de la anterior; en ella se describen las crueldades que se practicaban en la Francia del antiguo régimen. Con estas dos novelas, Smollett agota sus experiencias personales; sus otras narraciones son manifiestamente inferiores. *The Adventures of Ferdinand Count Fathom* (1753) narra la desastrosa historia de un pícaro sin escrúpulos, ladrón y seductor, que acaba en la cárcel por sus delitos, pero se libra de ser castigado como merece, gracias a un arrepentimiento poco convincente. *The Adventures of Sir Launcelot Greaves* (la primera novela seriada aparecida en Inglaterra, en *The British Magazine*, 1760-61) es una variante del tema del *Quijote*, con un ataque contra los desmanes religiosos y políticos. *The History and Adventures of an Atom* (1769) contiene la ruda sátira de un átomo que, en el curso de sus transmigraciones, había estado en el cuerpo de un japonés, y relata sus experiencias en el Japón. El Japón significa Gran Bretaña, y algunos de los japoneses mencionados en la obra corresponden a personajes políticos ingleses contemporáneos del autor. *The Expedition of Humphrey Clinker* (1771), escrita en Liorna, es la última obra de Smollett, y revela una actitud más amable ante los hombres y la vida, una visión más tolerante de los desajustes del mundo. Acaso el clima de Italia suavizara un poco su temperamento; quizá el cambio se deba a la serenidad que se consigue con la madurez; lo cierto es que estamos ante su obra menos sarcástica. Su forma es, sobre todo, epistolar, en la línea de Richardson, y el método consiste en la observación y en su descripción de ciertas escenas por varios personajes, cuyos dispares juicios proporcionan a la obra su comicidad y humorismo.

Sterne. Cuando ya la novela se halla estructurada de un modo definitivo, por obra de Richardson, Fielding y Smollett, aparece Laurence Sterne (1713-68)[43], dispuesto a romper el canon y convertir en escombros la forma conseguida. Sterne fue uno de los muchos clérigos raros que produjo el siglo XVIII. Como novelista es el más extraño y el más diversamente interpretado de sus contemporáneos. Los modelos que tenía a la vista eran, entre otros, Rabelais y, sobre todo, su «querido Cervantes»[44]. Tomándolos como punto de partida y, sobre todo, activando el motor de su excéntrico ingenio, comenzó a escribir, aparentemente sin plan y sin método, y poniendo su confianza en Dios, su extraordinaria novela *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman (Vida y opiniones de T. S., Caballero,*

43 Wilbur L. Cross, *Life and Times of Sterne* (2 vols.), New Haven, 1929. J. Traugott, *Sterne's Philosophical Rhetoric*, Los Angeles, Berkeley, 1954. Laurence Sterne, *Works* (12 vols.), ed. by Wilbur L. Cross, New York, 1904. Idem, *Selected Works*, ed. by Douglas Grant, London, 1950. Idem, *Tristram Shandy*. Intr. by George Saintsbury, London, 1964. Idem, *The Sentimental Journey* and *The Journal to Eliza*. Intr. by Daniel George, London, 1966. Idem, *Letters*, ed. by Lewis P. Curtis, Oxford, 1935.

44 Es evidente el aprecio de Sterne por Cervantes, y reconocida la influencia de *Don Quijote* en *Tristram Shandy*, obra en que se hacen alusiones a la obra cervantina. En el capítulo XII del Libro I, Sterne se refiere incluso a «un tono cervantino». Y en la Invocación del Libro IX escribe: «Gentil espíritu del más suave humor, que por vez primera te posaste en la fácil pluma de mi querido Cervantes.»

1760-7). La novela es un género que tiene fronteras muy amplias y suele admitir casi todas las modalidades de narración en prosa. De esta amplitud y flexibilidad se dieron cuenta en seguida los grandes y pequeños escritores del período, y algunos escogieron el camino de lo extravagante. Sterne no fue el único, pero sí el mejor; el destructor más constructivo y genial, una especie de Picasso de la novela. Sobre los diversos modos de empezar un libro —afirma Sterne humorísticamente hacia el fin de la obra—, indudablemente el suyo es el mejor y el más genuinamente religioso, puesto que él escribe la primera frase, y deja en las manos de Dios el escribir la segunda. Su novela tendrá, por consiguiente, muy poca hilación; casi da lo mismo empezar a leerla por la mitad o invertir por completo el orden de los capítulos. Su método consiste en una aparente falta de método, que causa la impresión de que Sterne escribe al hilo de la casualidad e improvisando. También carece de propósito, si es que en una obra de diversión y fantasía se exige que este requisito esté definido. Sterne escribe para distraerse y divertir de paso a sus lectores, y, aparte la caricatura del médico de su pueblo —católico y jacobita— y una oculta intención contra el malhumorado concepto de la vida que, según él, tenía Smollett, la obra no apunta contra nada ni contra nadie. Es una narración humorística y divertida; un libro burlesco sobre ciertas circunstancias y condiciones humanas, escrito por un humorista genial. Como novela, es algo sin precedentes, producto de una mente de originalidad extraordinaria.

A pesar del título, en *Tristram Shandy* se cuenta poco de la vida y opiniones del protagonista, que no aparece hasta muy avanzada la obra, y desaparece antes que ésta se interrumpa por muerte del autor. La narración, escrita en primera persona y con apariencias autobiográficas, es un conglomerado de episodios, de conversaciones y digresiones, de interesantísimas excursiones al campo del saber, expuesto en una síntesis desconcertante de períodos inacabados, caprichosas humoradas, originalísimas audacias tipográficas, impudicias y sentimiento. Sin embargo, varios caracteres se definen concretamente en la novela, sobre todo el padre de Tristram, franco y generoso, un pozo de conceptos paradójicos, que defiende sus puntos de vista con un extraordinario alarde de erudición; y el tío Toby, veterano capitán de las campañas de Marlborough, herido en el sitio de Namur —sin duda, la figura más simpática de la obra—, cuya manía principal consiste en practicar la ciencia de expugnar ciudades amuralladas, actividad que realiza con maquetas de fortificaciones y máquinas de guerra en miniatura. Una de las escenas más cómicas es la declaración de amor del tío Toby a la viuda Mrs. Wadman, dama castísima, cuya gran preocupación consiste en enterarse de si la herida del capitán puede afectar a sus relaciones amorosas [45]. *Tristram Shandy* es un libro divertido y disparatado, cuyo procedimiento estilístico tiende a demostrar, de un modo muy efectivo, que la organización literaria de los acontecimientos que se desarrollan en un marco armónico de tiempo y espacio, tal como suele

[45] Ver el humorístico noviazgo del capitán Toby y la viuda Mrs. Wadman en el libro IX de *Tristram Shandy*.

presentarse en las novelas, no está en relación con el desorden de la mente humana, en la que no suele predominar la lógica, sino el absurdo divagar de la fantasía. En este libro, Sterne abre, hasta cierto punto, los horizontes de lo que pudiera llegar a ser la novela de James Joyce y Virginia Woolf, y apunta a la modalidad narrativa del monólogo interior, tan apreciada en el primer tercio del siglo XX.

Si, en *Tristram Shandy,* el aspecto sentimental de Sterne queda casi ahogado por la eufórica actitud festiva de los personajes, en *A Sentimental Journey through France and Italy* (1765) se invierten los valores, y aunque Sterne no deja de divertirse con las varias experiencias que la realidad le proporciona, demuestra sentir verdadero afecto por la humanidad. *A Sentimental Journey* es una simpática narración descriptiva de un viaje a Francia —la obra se interrumpe antes de llegar a Lyon—, en que el autor halla ocasión de hacer frecuentes consideraciones llenas de simpatía y humor, y tropieza con no pocos incidentes de carácter sentimental, en los que se complace. *The Journal to Eliza* (escrito en 1767, descubierto en 1851) es una obrita en la que Sterne relata en forma de diario, desde abril a agosto de 1767, el amor que sintió hacia Eliza Draper, la mujer de un empleado de la East India Company, de Bombay, que se hallaba en Inglaterra por razones de salud y para atender a la educación de sus hijos. Aunque su trato tuvo corta duración, Eliza fue el último y el más auténtico amor de Sterne. Este diario se complementa con las *Letters to Eliza,* diez cartas sentidísimas, en las que Sterne manifiesta su amor con las más profundas y devotas palabras y expresiones. En el aspecto religioso, Sterne escribió varios volúmenes de sermones, *The Sermons of Mr. Yorick* (1760-9).

Goldsmith. Oliver Goldsmith (c. 1730-74)[46] fue el último gran novelista del siglo XVIII inglés. Buen poeta y excelente dramaturgo, es autor de la novela más leída de la literatura inglesa: *The Vicar of Wakefield.* Goldsmith, hombre de voluntad poco firme, dispersó sus energías en gran variedad de trabajos literarios; esto, sin embargo, no le restó ingenio para escribir un drama, una novela y un poema imperecederos. En prosa, escribió muchísimo para los periódicos y los editores de la época: historias, recopilaciones, libros escolares, cuentos para niños.

Una narración ambientada en Montesquieu, titulada primero *Chinese Letters (Cartas chinas),* y después publicada de nuevo, en 1762, como *The Citizen of the World (El ciudadano del mundo),* le dio la popularidad merecida. Esta obra consiste en una excelente colección de ensayos en los que se hace una crítica de las costumbres londinenses, a la vez que se reflejan aspectos de la literatura, el arte y la religión en Inglaterra. El procedimiento utilizado es el epistolar, mediante el cual un filósofo chino, que estudia

---

[46] Austin Dobson, *Life of Goldsmith,* London, 1888. William Freeman, *Oliver Goldsmith,* London, 1951. Ralph M. Wardle, *Oliver Goldsmith,* Lawrence, Kansas, 1957. Oliver Goldsmith, *The Vicar of Wakefield* (publicadao conjuntamente con sus dramas), ed. with glossary index and notes by C. E. Doble, Oxford, 1936. Idem, *Selected Works,* ed. by Richard Garnett, London, 1950. Idem, *Works* (5 vols.), ed. by J. M. W. Gibbs, London, 1884-86. Idem, *Collected Letters,* ed. by Katharine C. Balderstone, Cambridge, 1928.

la sociedad occidental, informa a sus conciudadanos, y describe y enjuicia las características inglesas que le parecen más interesantes.

Pero la mejor obra en prosa de Goldsmith es *The Vicar of Wakefield,* su única novela, creación singular, rebosante de simpatía y frescor. Escrita en un estilo claro, lleno de humor y suavidad, sus páginas están impregnadas de intensa ternura y de un nobilísimo sentido humanitario. No sospechaba Goldsmith el inmenso valor de la obra el día en que llamó al doctor Johnson para que fuera a visitarle —y, si era posible, a sacarle de uno de sus incesantes apuros pecuniarios—, y le entregó el manuscrito para que se lo vendiera al editor [47]. *The Vicar of Wakefield* (escrito en 1761-2, publicado en 1766) es una afortunada amalgama de las corrientes novelísticas anteriores. Su lectura predispone al reconocimiento de una filosofía providente, a la aceptación de la vida como un don y a la reconciliación con la naturaleza humana. Después de Swift y de Smollett, el libro de Goldsmith es el correctivo adecuado. La novela figura estar escrita por el vicario Dr. Primrose, hombre de gran caridad y amabilidad, dotado de sabia candidez, y completamente desprovisto de sentido práctico. Está casado con una buena mujer, orgullosa de sus hijos y no carente de ambiciones sociales. La obra tiene un principio brillante con la presentación de este matrimonio feliz, rodeado de sus seis hijos; pero la desgracia, de momento, material, no tarda en destruir su prosperidad. Un revés económico obliga al vicario a abandonar Wakefield y a recluirse en una pequeña parroquia, para reducir gastos. El hijo mayor, George, que había estudiado en Oxford, parte para Londres, donde espera abrirse camino. La familia Primrose sale poco después hacia su nuevo destino, un beneficio eclesiástico que está bajo los auspicios del señorito Thornhill, cuya primera fineza hacia la familia Primrose consiste en seducir a Olivia, la hija mayor del vicario, valiéndose de una falsa ceremonia de casamiento, y abandonarla después. El vicario sale en busca de Olivia y, a poco de regresar, su casa es presa de las llamas. Acosado por Thornhill, el vicario va a parar a la cárcel por deudas. También será encarcelado George, que es ya capitán, y que, al enterarse de lo ocurrido, ha regresado para medir su espada con la del señorito. Las desgracias, ahora personales, se suceden sin interrupción. Para colmo de infortunios, la segunda hija, la encantadora Sophia, es raptada por un desconocido, a la vez que circula la noticia de que Olivia ha muerto

---

[47] En la anécdota que James Boswell relata en su biografía del Dr. Johnson dice que, una mañana, Johnson recibió un recado urgente de Goldsmith que le rogaba que fuera a su casa, ya que él no podía ir a la de Johnson. La casera de Goldsmith lo había encerrado en su aposento porque no le pagaba el alquiler. Johnson, que suponía lo que podía ocurrirle, le envió una guinea por delante, y después fue a ver lo que pasaba. Encontró a Goldsmith desalentado ante una botella y le preguntó qué sucedía. Enterado del caso, le pidió algún trabajo del cual se pudiera sacar provecho. Goldsmith le entregó el manuscrito de *The Vicar of Wakefield.* Johnson le echó una ojeada, apreció en seguida su valor, y se lo presentó a un librero, que le pagó por él 60 libras, cantidad muy apreciable en aquellos tiempos, sobre todo teniendo en cuenta las circunstancias en que se hallaba el autor. Sin embargo Goldsmith alardeaba ante Boswell de haber recibido 400 libras por la novela. Ver James Boswell, *The Life of Samuel Johnson,* vol. I, London, 1831, págs. 426-428.

de pena. El Dr. Primrose sufre todas estas calamidades con resignación, ayudado por Dios y por su intrínseca bondad de carácter.

Al trasladarse al nuevo beneficio, los Primrose habían conocido en el camino a un caballero de unos treinta años, agradable y bondadoso, culto y un tanto excéntrico, aparentemente arruinado, llamado Mr. Burchell. Este personaje, noble figura varonil, sobre todo en el aspecto moral, visita a menudo a los Primrose, cuando ya están en su nuevo destino. Sale al campo con ellos, entabla una profunda amistad con Sophia y, como conocedor del lugar, hasta se permite sugerir los jóvenes con quienes pudieran casarse las hijas. Por supuesto, Mrs. Primrose no quiere ni oír hablar de este asunto, pues tiene aspiraciones más altas. La figura de Mr. Burchell, aunque resulta algo enigmática, inspira confianza al lector; la serenidad, la concreción y la refrenada autoridad con que actúa hacen suponer que se halla en una situación de tanteo, pero que tiene grandes resortes en sus manos. Todo llega a un término feliz. Mr. Burchell resulta ser el baronet sir William Thornhill, el verdadero señor del lugar. Gracias a él se averigua el paradero de Sophia, cuyo secuestro había sido también dispuesto por su sobrino, el señorito Thornhill, cuya falta de principios y desconsideración quedan patentes. Sophia, que ha salido indemne de la aventura, se casa con sir William, por quien sentía desde el primer momento una decidida inclinación; la muerte de Olivia ha sido una falsa alarma, y además, resulta válido su matrimonio con el seductor; el Dr. Primrose recobra incluso su fortuna primitiva y, finalmente, el capitán George, enderezados los asuntos económicos y familiares, y niveladas las distancias sociales, puede casarse con su novia Arabella, una hermosa heredera, de cuya familia le habían distanciado temporalmente las desgracias que pesaban sobre los suyos.

The Vicar of Wakefield es, en el fondo, un idilio; una amable comedia de la vida familiar y, aparte ciertas villanías, de la caridad humana. Es la pintura de unas personas buenas, cuya confianza en Dios y paz interior las resguarda de toda tempestad externa. En esta obra, el vagabundo solterón que fue Goldsmith consigue plasmar casi líricamente los consuelos de la vida familiar, de los que él ha carecido. La novela no es un reflejo de la realidad tal como era, sino como Goldsmith quería que fuese: el final dichoso es fruto de los buenos deseos del autor. La vida no suele ser así. Pero el autor siente demasiado cariño por la persona del Dr. Primrose para hacerle cambiar de actitud ante la vida práctica: Primrose y Goldsmith son demasiado parecidos. Y aun sin hacerle rectificar —que es cuando la obra, de ser una lección, tendría lógica—, le colma, hacia el fin, de toda clase de recompensas. El personaje bueno, pero realista y varonil, de la novela es Mr. Burchell (sir William Thornhill), cuya prudente manera de actuar —en muchos casos distinta de la del vicario—, orienta y saca a flote a la familia Primrose. Con todo, la figura del vicario es cautivadora, y la simpatía del lector se va con él, como con la impróvida y desorientada, pero bondadosa y simpática idiosincrasia del propio Goldsmith.

LA NOVELA GÓTICA

Hacia fines del siglo XVIII aparece en Inglaterra una corriente novelística, de filiación prerromántica, que corresponde al despertar de la imaginación experimentado en la poesía y presentido por la crítica. Se trata de la novela gótica —o de terror [48]—, que es el precedente de las narraciones de horror y de crimen, tan populares en épocas posteriores. Cualquiera que sea su valor literario intrínseco, no se puede pasar por alto este fenómeno, pues algunas de estas novelas ascendieron a niveles superiores del arte e influyeron en la novelística de Scott, de Mary Shelley, de las hermanas Brontë, y afectaron incluso a determinados aspectos de la poesía romántica.

Walpole. El precursor de esta corriente en Inglaterra es Horace Walpole (1717-97), hijo del gran político sir Robert, amigo de Thomas Gray y autor de una serie de epistolarios, memorias y diarios que se cuentan entre los más interesantes de su tiempo [49]. La obra con que Walpole abrió el camino de la novela gótica inglesa fue *The Castle of Otranto* (1762), narración fantástica, de terror y de crimen, cuya acción se desarrolla en Italia, en un período indeterminado entre la primera y la última cruzada. En ella se relata la historia de la usurpación del principado de Otranto, y la existencia de una profecía, según la cual, en un momento dado, y cuando su verdadero dueño debido a su tamaño ya no cupiera en él, el castillo de Otranto sería derribado, y el principado pasaría a una línea distinta de la del usurpador. La novela empieza cuando Manfred —nieto del que envenenó a Alfonso, señor de Otranto, y le usurpó el principado— está a punto de casar a su enfermizo hijo Conrad con Isabella de Vicenza. Cuando la ceremonia iba a celebrarse Conrad muere misteriosamente; y Manfred, aterrado por la falta de hijos varones, repudia a su mujer con el propósito de casarse con la prometida de su hijo. Isabella consigue fugarse del castillo, ayudada por Theodore, un joven que se parece extraordinariamente al príncipe Alfonso de Otranto. Theodore es encarcelado, y Matilda, la hija de Manfred, lo libera. Ambos se enamoran, y se ven, por las noches, en la tumba de Alfonso. Manfred, que sospecha que la joven que se reúne con Theodore es Isabella, acude una noche a la cita, y ofuscado, mata a su hija Matilda sin saber que es ella. Hacia el fin de la obra el elemento misterioso de la profecía entra en acción, y el espectro de Alfonso, que había adquirido con el tiempo unas dimensiones colosales, derriba el casti-

---

48 Edith Birkhead, *The Tale of Terror: a Study of the Gothic Romance,* London, 1921. Montague Summers, *The Gothic Quest,* London, 1938. Devendre P. Varma, *The Gothic Flame,* London, 1957.

49 R. W. Ketton-Cremer, *Horace Walpole. A Biography,* London, 1946. S. W. Lewis, *Horace Walpole,* New York, 1961. Horace Walpole, *The Castle of Otranto,* ed. by Philip Henderson en *Shorter Novels of the Eighteenth Century,* London, 1956. Idem, *Memoirs and Portraits,* ed. by Matthew Hodgart, London, 1963. Idem, *Letters* (19 vols.), ed. by Mrs. Paget Toynbee, Oxford, 1903-5; 1918-25.

llo. Manfred, aterrado, confiesa la usurpación. Theodore, que es el heredero del principado, se casa con Isabella. El éxito de la novela fue tan extraordinario como su influjo. La emoción producida por el misterio y el terror, el ambiente medieval y la escenografía de las tumbas, vertido todo ello en una prosa exaltada, aureolada de aliento poético, consiguieron para Walpole prestigio internacional.

Ann Radcliffe. Tres decenios después de Walpole aparecen otros dos notables cultivadores de la novela gótica: Mrs. Radcliffe y M. G. Lewis. Ann Radcliffe (1764-1822)[50] publicó cinco novelas, de las cuales sobresalen dos: *The Mysteries of Udolpho* (1794) y *The Italian* (1797). La trama de la primera se basa en los sobresaltos y sufrimientos de la inocente protagonista, Emily, en el sombrío y aislado castillo de Udolpho, asentado sobre una cresta de los Apeninos; en el edificio y su entorno reinan el misterio y el horror, de los que Emily conseguirá verse libre, para regresar al Languedoc y casarse con su novio, Valancourt. La segunda, es la novela de dos novios, Ellena y Vicentio, en la que el joven, después de muchos sacrificios y horrores pasados por ambos, rescata a su amada de un tenebroso convento italiano de monjas carmelitas. La obra está enmarcada en el ambiente pseudohistórico inquisitorial de Italia, y animada de fuertes prejuicios protestantes contra el catolicismo. Tanto Italia como España dieron pábulo a mucha fantasía romántica, y la novela gótica inglesa —con muy poca información y muchos prejuicios— explotó en gran medida la escenografía de la Inquisición en los países católicos mediterráneos. Desde el punto de vista técnico, Mrs. Radcliffe acepta el mecanismo de terror utilizado por Walpole, pero tiene la habilidad de combinarlo con el sentimiento de la naturaleza y la descripción afectiva del paisaje, tan importante en la poesía prerromántica[51]. Las novelas de Mrs. Radcliffe tienen un final feliz, dándose incluso en ellas una explicación racional —por supuesto inadecuada y contraproducente— de las escenas de horror, aparentemente misteriosas.

M. G. Lewis. Matthew G. Lewis (1775-1818)[52] es el autor de la melodramática novela titulada *The Monk (El monje,* 1795), situada en Madrid.

[50] Clara Frances McIntyre, *Ann Radcliffe in Relation to Her Time,* London, 1921. Montague Summers, *A Great Mistress of Romance,* London, 1917. Las novelas de Ann Radcliffe fueron publicadas en 1821 con una introducción de Walter Scott. Ann Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho,* ed. with an intr. by Bonamy Dobrée, Explanatory notes by Frederick Garber, Oxford, 1970. Idem, *The Italian, or The Confessional of the Black Penitents,* ed. with an intr. by Frederick Garber, Oxford, 1968.

[51] Es muy bella y emocinante la escena en que Emily, recién llegada al Languedoc, se encuentra casualmente con Valancourt en una fiesta campestre del conde de Bearn. Por circunstancias ambientales y personales, Valancourt está muy deprimido. Emily consigue levantar el ánimo de su novio, recordándole momentos que pasaron juntos en plena naturaleza, y le invita a observar el paisaje y los bosques, iluminados por la luna, y las torres que aparecen en la semioscuridad nocturna. Ver *The Mysteries of Udolpho,* vol. III, capítulo XIII, edición de Bonamy Dobrée, Oxford, 1970, pág. 495.

[52] M. Baron Wilson, *Life and Correspondence of M. G. Lewis,* London, 1839. Matthew Gregory Lewis, *The Monk,* ed. by L. F. Peck, New York, 1952. Idem, *Journal of an India Proprietor,* 1834; ed. by M. Wilson, London, 1929.

Su argumento lo constituyen las aventuras de Ambrosio, prior del convento madrileño de los capuchinos, varón de recta conciencia, arrastrado a una vida irregular por la seducción de Matilda de Villanegas, mujer licenciosa y diabólica, que ha entrado en el convento disfrazada de novicio. Completamente desorientado ya, Ambrosio se enamora de una de sus penitentes, y logra satisfacer sus deseos amorosos con el auxilio de las artes mágicas y del asesinato. La joven seducida resulta ser su hermana y, descubierta la atrocidad, Ambrosio es condenado a muerte. Finalmente, recurre al procedimiento fáustico de pactar con el diablo para evitar un auto de la Inquisición, pero es arrojado al despeñadero por un juez mucho más despiadado. El diablo le descubre, en el último momento, que sus víctimas han sido su madre y su hermana. Y cuando Ambrosio, alocado, le pide que lo lleve adonde está Matilda, aquél le contesta que pronto se hallará con ella en el infierno [53]. *The Monk* gozó de gran popularidad: su fuerza dramática y su vigor narrativo son evidentes. Pero la mezcla de lo sagrado, lo horroroso y lo indecente resultan desagradables para el lector moderno. Por otra parte, las incongruencias, debidas al desconocimiento que de la vida religiosa manifiesta Lewis —cosa frecuente en no pocos escritores prerrománticos y románticos—, quitan valor a muchas de las virtudes intrínsecas de la narración.

EL ORIGEN DE LA NOVELA FAMILIAR

Fanny Burney. Alejada de las fantasías terroríficas de sus contemporáneos góticos, Fanny Burney (1752-1840) es la primera escritora que, siguiendo el camino de Richardson y Goldsmith, lleva a la novela los ambientes y situaciones de la vida familiar y de sociedad [54]. Escribió cuatro novelas: *Evelina, Cecilia, Camilla* y *The Wanderer,* en las que el sentimentalismo richardsoniano se mantiene refrenado. Son interesantísimos su diario y su epistolario, los cuales, con el título de *Diary and Letters,* se publicaron en 1842-46. La más interesante de sus novelas es *Evelina, or a Young Lady's Entrance into the World (E., o la entrada de una señorita en el mundo,* 1778). Tiene forma epistolar, y describe con gracia, sentimiento y humorismo los incidentes con que tropieza una jovencita provinciana de grandes

[53] Aunque efectista, hiperbólica y carente de realismo descriptivo, la escena final roza lo grandioso cuando el diablo se lleva a Ambrosio por los aires y, desde una altura aterradora, lo deja caer encima del pico de una montaña, desde el cual su cuerpo se despeña por un precipicio. Ver *The Monk,* ed. by E. A. Baker, London, 1907, págs. 353-355. Hay edición más moderna: *The Monk* (A Romance), ed. with an intr. by Howard Anderson, Oxford University Press, 1973.

[54] Austin Dobson, *Fanny Burney, Madame D'Arblay,* London, 1903. Joyce Hemlow, *The History of Fanny Burney,* Oxford, 1958. E. White, *Fanny Burney, Novelist,* Hamden, 1960. Fanny Burney, *Evelina, or a Young Lady's Entrance into the World.* Intr. by Lewis Gibbs, London, 1958. Idem, *Diary and Letters of Madame D'Arblay,* 1778-1840 (7 vols.), publicadas por su sobrina Charlotte Barrett, London, 1842-46. Posterior edición de Austin Dobson (6 vols.), London, 1904-5. Idem, *Early Diary, 1768-78* (2 vols.), ed. by A. R. Ellis, London, 1889; 1913. Selección de *The Diary of Fanny Burney,* ed. by Lewis Gibbs, London, 1940. Fanny Burney, *The Journals and Letters* (10 vols.), ed. by Joyce Hemlow, London, Oxford University Press, 1972.

cualidades personales, al ser presentada en la buena sociedad londinense. La novela es agradabilísima, y a Evelina le espera un destino feliz, después de una serie de zozobras y contratiempos iniciales; conseguirá casarse con lord Orville, joven excelente, enamorado de ella desde el primer momento, con cuya constante ayuda puede soslayar las trampas que le tienden la malicia o la imbecilidad humanas. El parecido de lord Orville y Charles Grandison es evidente [55]. *Cecilia, or Memoirs of an Heiress (C., o las memorias de una heredera,* 1782) es la historia de una joven cuya fabulosa herencia está condicionada a que su futuro esposo adopte el apellido de ella. Cecilia Beverley se enamora de Mortimer Delvile, hijo de uno de sus tutores; pero el padre del joven no permite, en estas circunstancias, el matrimonio de su hijo, por enamorado que esté, a pesar de la magnífica impresión que Cecilia le causa. La solución a que llegan los jóvenes es que les permitan casarse, aunque Cecilia tenga que renunciar a la herencia para que Mortimer conserve su apellido. Después de no pocas contrariedades, el viejo Mortimer acaba por aceptar los hechos, y Cecilia se casa con su hijo. *Camilla, or the Picture of Youth (C., o el retrato de la juventud,* 1796) describe a un grupo de jóvenes, hijos y familiares de un clérigo rural. Su argumento central lo constituye el noviazgo de Camilla y Edgar, que se extiende a lo largo de varios volúmenes, hasta que, superados todos los contratiempos y malentendidos, la pareja consigue la felicidad anhelada. *The Wanderer, or Female Difficulties (La vagabunda, o dificultades femeninas,* 1814) es su novela menos interesante. Trata de un grupo de ingleses que se proponen huir de Francia en una barca, en la época revolucionaria del terror, y de la llegada, en el momento en que se disponen a abandonar la orilla, de una misteriosa vagabunda a la que toman por francesa primero, después por criolla, y al fin resulta ser tan inglesa como ellos.

Fanny Burney es la iniciadora de la novela de la vida familiar, y su tema fundamental lo constituye la entrada de una joven inexperta en los círculos de moda de la época. La novelista aprovecha las circunstancias en que sus protagonistas se ven envueltas para revelar su carácter, describir el ambiente social, poner de relieve la comicidad de ciertos personajes y situaciones, y satirizar finamente la vulgaridad. Las escenas de la vida de familia o de sociedad descritas por Fanny Burney apuntan hacia las que Jane Austen llevará a la cima del arte [56]. Los diarios y cartas de Fanny Burney (1768-1840) ofrecen una interesante visión de su propia vida y de ciertas personalidades literarias y ambientes cortesanos de la época.

---

[55] Son muy interesantes las cartas en que Eveline expone sus impresiones al llegar por primera vez a Londres, a la mansión de lady Howard (Letter VIII); la excitación de la joven ante las perspectivas de su primera salida al teatro de Drury Lane (Letter X); la descripción del deleite que le causa el modo de ser y la compañía de lord Orville (Letter XVIII), y, finalmente, el irreprimible grito de felicidad de Evelina, en la nota que le escribe a su tutor, el reverendo Mr. Villars, la misma mañana de su enlace con lord Orville (Letter LXXXIV). Ver Fanny Burney, *Evelina, or a Young Lady's Entrance into the World,* London, 1958.

[56] A Fanny Burney la imitaron con acierto Charlotte Smith, Mrs. Agnes Maria Bennett y Eliza Blower, escritoras populares de no poca habilidad, capaces de delinear caracteres y describir situaciones guiándose por un modelo original, y cuyas obras, de orientación didáctica, son más sentimentales y melodramáticas que las de Fanny Burney.

3. EL TEATRO INGLÉS DEL SIGLO XVIII

Los años que van desde principios del siglo XVIII hasta mediados del XIX constituyen el período de menor esplendor en la historia del teatro inglés. Con la excepción de una reducida selección de nombres, toda la masa de literatura dramática comprendida en estos ciento cincuenta años carece del interés vital que inspiró el teatro isabelino y el teatro posterior a Shakespeare, y está desprovista de la exquisita elegancia y donaire que domina la escena del período de la Restauración, sobre todo en la comedia. Numerosas razones pueden aducirse para explicar esta decadencia. La principal es, probablemente, el desajuste entre el gusto del público y el de los autores, que no acertaron a interpretar el espíritu de la época. Los escritores, llevados de su afán aleccionador, o bien se desviaron hacia el lado sentimental, con la comedia moralista y sensiblera, o se dejaron arrastrar por el anacrónico engolamiento trágico de los clásicos franceses. Por otra parte, el público creciente, integrado en su mayoría por ciudadanos de la clase media, ya no podía aceptar el amoralismo artístico que había divertido al limitado auditorio cortesano de la Restauración; además, dicho público no carecía de exigencias, y quería obras más vitales que las que generalmente se le presentaban. Pudo haber todavía otra razón: la censura que se ejercía a veces sobre el teatro. En 1737, por ejemplo, sir Robert Walpole, irritado por los dramas de sátira política de Henry Fielding, limitó el drama durante varios años por medio del Licencing Act, y localizó todas las representaciones en dos teatros, el Drury Lane y el Covent Garden, hasta que en 1743 se habilitaron nuevos teatros. La causa intrínseca, sin embargo, fue la ausencia del verdadero genio dramático, y la desviación de la actividad literaria hacia la poesía y la novela.

De todos modos, a pesar de la modesta calidad de los autores, y del escaso valor intrínseco de las obras teatrales, el siglo XVIII es históricamente interesante por la variedad de géneros dramáticos y direcciones que en él se manifiestan: los elementos derivados de la Restauración, la nueva corriente del drama sentimental, la tragedia neoclásica, la tragedia burlesca, la comedia musical, el drama familiar y la excelente comedia del último tercio de siglo creada por Goldsmith y Sheridan [1].

EL DRAMA MORAL Y DIDÁCTICO

En contraste muy agudo con el elegante cinismo de la comedia de ambientación social, que era una crítica de la clase elevada de la época prece-

[1] Allardyce Nicoll, *A History of English Drama, 1660-1900*, vol. II: *Early Eighteenth Century Drama*, Cambridge, 1961, vol. III: *Late Eighteenth Century Drama*, Cambridge, 1961. Frederick S. Boas, *An Introduction to Eighteenth Century Drama, 1700-1800*, Oxford, 1965. F. W. Bateson, *English Comic Drama, 1700-1750, Oxford, 1929. John Loftis, Comedy and Society from Congreve to Fielding*, Stanford University Press, 1966.

dente, aparece a principios del siglo XVIII un modelo de drama sentimental en el que encuentran cabida la pasión y la delicadeza afectiva.

Cibber. Colley Cibber (1671-1757)[2], por ejemplo, en su primera obra, *The Last Love Shift (El último desvío amoroso,* 1696), inaugura la comedia sentimental, y en *The Careless Husband (El marido despreocupado,* 1704), retiene elementos de la tradicional comedia de costumbres sociales y los subordina a un esquema moral y didáctico. En esta obra, un marido de clase social elevada, sir Charles Easy, que no hace caso alguno de su mujer, se procura, en cambio, amoríos con otras damas de mayor o menor alcurnia. Lady Easy lo sabe todo; pero lo acepta con paciencia, y trata a su marido con la misma finura y bondad con que lo trataría si nada sucediera. Esta actitud de lady Easy lleva a su marido a la recapacitación y al remordimiento. Sir Charles empieza a descubrir buenas cualidades en su mujer, y vuelve a ella arrepentido, sobre todo cuando se entera de que está perfectamente informada, pero le perdona sus desvíos movida por su bondad y por su sentido del deber. *The Provoked Husband (El marido provocado,* 1728) no es un drama exactamente sentimental. Sigue la línea delatora, si bien atenuada, de la Restauración, y deriva de *A Journey to London (Un viaje a Londres),* obra inacabada de Vanbrugh. En él se reflejan veinticuatro horas de la vida de una dama del siglo XVIII, y se presenta el programa completo de una señora de la alta sociedad, cuya vitalidad y descaro no puede soportar su asombrado marido. No es que ella le sea infiel; pero esto, con ser fundamental, no es suficiente, si actúa con absoluta desconsideración en otros terrenos, por ejemplo, haciendo gastos exhorbitantes para adquirir joyas y vestidos, entregándose al vicio del juego y a la mala costumbre de trasnochar. Cuando el marido se pone verdaderamente serio, y le asegura que se separará de ella y la dejará en la calle si no se enmienda, lady Townly entra en razón, y la obra termina con una escena de arrepentimiento y perdón de tono sentimental.

Susannah Centlivre. La misma tendencia muestra Susannah Centlivre (1667?-1723)[3] en su simpático drama *The Gamester (El jugador,* escrito en 1705). Pone de manifiesto los perjuicios ocasionados por el juego, y somete la acción a un principio moral. En esta obra, Angelica promete casarse con Valere si éste deja de jugar. Así lo promete Valere. Pero Angelica, resuelta a comprobar si su novio cumple lo prometido, se viste de hombre, va a la sala de juego, le tienta para probarle, y sufre la amarga experiencia de ganarle su propio retrato. A pesar de todo, la obra termina positivamente, con el sincero arrepentimiento de Valere y la alegría de Angelica. *The Basset-Table (La mesa de baceta,* 1705) es la contrapartida femenina del drama anterior. La obra está protagonizada por lady Reveller, coqueta adorada por el honrado lord Worthy, que se siente irresistiblemente atraída por el juego de naipes, de origen veneciano, llamado en italiano «basseta». En

2 F. D. Senior, *The Life and Times of Colley Cibber,* London, 1928. Colley Cibber, *Dramatic Works* (5 vols.). Contiene una biografía del autor, escrita por D. E. Baker, London, 1777.

3 Susannah Centlivre, *The Dramatic Works* (3 vols.), London, 1872.

este drama, centrado en la afición al juego, la nobleza está representada por lady Reveller; la burguesía mercantil enriquecida, que anhela codearse con la aristocracia, por Mrs. Sago, y el simpático y descuidado jugador, por sir James Courtly. En contraste con estos personajes están lord Worthy, seriamente enamorado de lady Reveller, que pretende apartarla de este vicio, y lady Lucy; ambos representan el lado positivo, de carácter moral y religioso.

Steele. Más importante que Cibber y Mrs. Centlivre en el género dramático sentimental fue el conocido periodista y ensayista Richard Steele (1672-1729)[4], autor de algunas obras teatrales en que se nota la evolución del drama de la Restauración, que desde lo cínico pasa a lo plenamente moral y sentimental. *The Funeral* (1701) es una especie de comedia de costumbres que entraña un elemento moralizador. Es la primera de sus obras dramáticas, y en ella rompe con las convenciones del teatro de la Restauración, e intenta representar la virtud y el vicio en sus verdaderos aspectos. Un padre que había desheredado a su hijo por maquinaciones de su segunda esposa, al volver en sí de un ataque cataléptico, en el que todo el mundo le creía muerto, puede observar la realidad en toda su irónica crudeza. En *The Lying Lover (El amante mentiroso,* 1703), Steele revela sus propósitos con más precisión, y manifiesta que quiere desterrar de la conversación todo lo que no se ajuste a la sencillez de conciencia, a la bondad, a la amistad y al honor. Sin embargo, a pesar de estas manifestaciones, persisten en el drama elementos de la comedia de costumbres sociales o de salón, aunque orientados hacia una conclusión edificante. Esta obra deriva de *Le menteur,* de Corneille. *The Tender Husband (El marido delicado,* 1705) ya constituye un verdadero drama sentimental. Aunque literariamente de escaso valor, por el sacrificio que en él se hace del aspecto estético en favor de la moral conyugal y el inverosímil o forzado procedimiento con que se realiza, *The Tender Husband* inaugura el drama sentimental inglés. *The Conscious Lovers (Los amantes conscientes,* 1722) es la última y mejor obra dramática de Steele. Se basa, inicialmente, en *Andria,* de Terencio; pero el sentimentalismo y los propósitos moralizadores realizan en la obra de Steele una gran transformación y llevan la acción por otros derroteros. El argumento no es muy original. Una joven y un caballero desean casarse con parejas distintas de las que sus padres les proponen. Esta circunstancia le servirá a Steele para hacer crítica eficaz contra los matrimonios sin amor. Asimismo, y como recuerdo de la época anterior, se produce un duelo entre dos amigos, ocasión aprovechada por el autor para combatir una costumbre tan arraigada en el siglo XVIII. El propio Steele se enorgullecía de la escena en que el protagonista, situándose por encima de la convención, resiste las provocaciones de su rival y rechaza noblemente la tentación de aceptar el duelo. La escena no es ningún primor desde el punto

4 H. V. Routh, «Steele and Addison», en el vol. IX de *The Cambridge History of English Literature,* ed. by A. W. Ward and A. R. Waller, Cambridge, 1952. Richard Steele, *Dramatic Works,* ed. by G. A. Aitken, London, 1903.

de vista literario; pero Steele influyó con ella en la moral de su época y contribuyó eficazmente a que disminuyera el número de duelos. Desde el punto de vista de la ética, es francamente recomendable; en el aspecto artístico, carece de la chispeante brillantez y de otras cualidades de la comedia de ambiente social de la Restauración [5]. A pesar de su personal negligencia, Steele defendía la moral: creía en la felicidad familiar, en la fidelidad en el amor y en la bondad del corazón humano. Su ideología moralizadora, de origen cristiano y bíblico, se refleja en su folleto *The Christian Hero* (1701), en que el autor demuestra que, si bien pertenecía a una sociedad que respetaba lo antiguo —la Restauración—, estaba en contacto con la nueva religiosidad de la clase media: la vena puritana de la clase media inglesa, que se abría camino en el siglo XVIII.

TENDENCIA TRÁGICA

El drama moral y didáctico, de tono sentimental, y el drama familiar de carácter trágico constituyen la aportación más original del teatro de la primera mitad del siglo XVIII. Pero debemos mencionar también la corriente trágica de los tiempos de la Restauración que, al menos genéricamente, aportaba cierta riqueza a la dramática de la época.

Rowe. Esta corriente está representada por el laureado Nicholas Rowe (1674-1718) [6], biógrafo y editor de Shakespeare, que en sus últimos dramas continúa la tradición trágica de Otway. *The Fair Penitent (La bella penitente,* 1703) se basa, en parte, en el complicado drama trágico de Massinger *The Fatal Dowry (La dote fatal,* 1632), hábilmente aligerado, el cual, aunque presenta un tema familiar, tiene ambiente romántico y roza lo heroico. El peso dramático de la obra se apoya en la emocionante situación de la protagonista, que muere herida por su prometido Altamont, para salvar a su amante Lothario. Rowe escribió otras obras en este sentido, trenzadas alrededor de brillantes personajes femeninos, como *The Tragedy of Jane Shore* (1714). Esta obra imita el estilo de Shakespeare, y el argumento se basa en las tribulaciones de la segunda fase de la vida de la protagonista, cuando, después de una serie de aventuras y triunfos personales, tiene que enfrentarse con la desgracia, y al fin muere, perdonada, en brazos de su marido. La obra tiene momentos de emoción y grandeza. En la primera escena del segundo acto, se da una tirante situación dramática, desarrollada entre lord Hastings y Jane Shore, airosamente resuelta por Dumond (Shore), el marido de la protagonista. La escena de la muerte de Jane es

5 *The Concious Lovers* logró un éxito rotundo, y se tradujo inmediatamente al alemán y al francés. Ejerció una influencia enorme en la corriente europea que tendía a la llamada «comedia lacrimosa».

6 Samuel Johnson, ver «Nicholas Rowe» en *The Lives of the English Poets* (4 vols.), London, 1779-81, ed. by L. Archer Hind (2 vols.), London, Everyman, 1954. Nicholas Rowe, *Works* (2 vols.), ed. by Anne D. Devenish, London, 1747 (4 vols.), 1756, 1766 (2 vols.), 1792. Idem, *Three Plays: Tamerlane, The Fair Penitent, Jane Shore,* ed. by J. R. Sutherland, 1929.

de un templado patetismo[7]. Sin embargo, a pesar de sus dotes de poeta y dramaturgo, la posición de Rowe a veces parece vacilante, pues no acaba de decidirse entre la restauración de las formas de procedencia isabelina y la adopción de las nuevas tendencias.

Addison, Thomson y Johnson. Así como Rowe intentó establecer un equilibrio entre dos concepciones dramáticas —la isabelina y la de la Restauración—, otros mantuvieron una orientación neoclásica en la tragedia. El mayor éxito en esta línea lo alcanzó el gran ensayista Joseph Addison (1672-1719) con su tragedia *Cato* (1713). Hoy resulta difícil comprender la popularidad que tuvo en su época esta obra de versificación altisonante, de tema carente de vitalidad dramática y de caracterización poco lograda. Sin embargo, el entusiasmo por esta maciza tragedia clásica no tuvo límites, y sus traducciones al italiano, al alemán y al francés tuvieron gran éxito en Europa. *Cato*, en su día, fue muy apreciada y elogiada por Voltaire. En Inglaterra, motivos políticos contribuyeron a su éxito, y los dos partidos ingleses —el liberal y el conservador— creyeron ver la virtud y la libertad retratadas en la obra, como sus características peculiares. Además, la figura del político romano Catón despertaba verdadero interés entre los hombres de la época. Su argumento se refiere a la última fase de la vida de Catón de Útica, después de la batalla de Farsalia, y a su defensa de la libertad contra el sistema dictatorial de Julio César[8]. También el poeta escocés James Thomson (1700-48) escribió *Sophonisba* (1729) y *Agamemnon* (1838). Incluso Samuel Johnson (1709-84) probó suerte en la tragedia y, a mediados de siglo, estrenó *Irene* (1749). Esta obra, gracias a los esfuerzos del actor David Garrick, su antiguo discípulo y amigo, le produjo ciertos beneficios económicos, aunque no fuera ningún éxito dramático[9].

Pero hacia estas fechas, pese a la popularidad de que había gozado durante la primera mitad del siglo XVIII, la tragedia ya iba en declive, sobre todo por no haber aparecido un dramaturgo de genio y con dominio del arte escénico que, en vez de seguir los modelos franceses, continuara y pusiera al día la gran tradición nacional.

PARODIA DE LA TRAGEDIA Y COMEDIA MUSICAL

Fielding. Contra el abuso del coturno, el empaque y el aparato retórico de la tragedia reaccionaron algunos ingenios con parodias y obras burlescas. La más importante de ellas es *Tom Thumb* (1730), de Henry Fielding

---

[7] Jane Shore fue amante de Eduardo IV (1441-83), y, por su belleza y talento, tuvo gran influencia sobre el monarca. Después fue la querida de T. Gray, primer marqués de Dorset. En 1483, Ricardo III la acusó de brujería; pero ella hizo penitencia pública y fue absuelta. Murió en la pobreza alrededor de 1527.

[8] Joseph Addison, *Cato*, en la selección de John Hampden, *Eighteenth Century Plays*, London, 1961.

[9] El doctor Johnson escribió *Irene* en 1736, en la época que dirigía el colegio en Edial, cerca de Litchfield. Esta tragedia es un conjunto de diálogos sobre temas morales sostenidos entre Mohamet, emperador de los turcos, sus cortesanos y varios cautivos griegos.

(1707-54), revisada y publicada después con el título de *Tragedy of Tragedies, or The Life and Death of Tom Thumb the Great (Tragedia de tragedias, o La vida y la muerte de Tomás Pulgar el Grande,* 1730). Es una obra divertidísima, en tres actos y en verso, de acuerdo con la fórmula clásica española; el espíritu crítico de Fielding pone al descubierto todos los puntos débiles de las tragedias más ambiciosas. El mero enunciado del reparto constituye una página humorística de máximo ingenio [10].

Gay. Un género aparte lo constituye la extraordinaria comedia musical de John Gay (1685-1732) [11] *The Beggar's Opera (La ópera del mendigo,* 1728), también en tres actos, una de las obras más logradas del teatro inglés del primer tercio del siglo XVIII. El propósito inicial de Gay era satirizar a Robert Walpole en la persona de Lockit, carcelero de la prisión de Newgate, y a otros personajes contemporáneos. Pero su esquema se enriqueció súbitamente con tan sutiles matices, que se transformó en algo completamente distinto e insospechado, en una forma dramática nueva, satírica sin mala intención, desenvuelta, y en cierto modo dramáticamente revolucionaria. El tema es la pasión que despierta el donjuanesco bandolero Macheath en Polly y Lucy, hijas, respectivamente, de un usurero y del carcelero de Newgate. La acción tiene lugar en la antigua cárcel de Londres. Parece que a Gay la idea se la proporcionó Swift, al sugerirle que una obra festiva sobre la cárcel de Newgate podría ser algo original y daría buen resultado escénico. El éxito fue clamoroso, y Gay ganó con ella 800 libras [12]. He aquí su esquema argumental: Mr. Peachum es un usurero que adquiere a bajo precio objetos robados, y cobra luego una comisión doble, delatando a los ladrones de los objetos por él adquiridos. El capitán Macheath, un simpático aventurero, despreocupado, garboso y valiente —que tiene mucho éxito con las mujeres—, enamora locamente a Polly, muchacha muy fogosa, hija del usurero, y se casa con ella. Al enterarse, Mr. Peachum se enfurece de tal modo que decide poner a su hija en el apacible y cómodo estado de viudez. Empieza por delatar a su yerno, que va a parar a Newgate, la famosa prisión de Londres en aquella época. Como Macheath no pierde nunca el tiempo, allí enamora perdidamente a Lucy, hija del carcelero, y entonces se entabla una pugna muy divertida entre Polly y Lucy,

---

10 Henry Fielding, *The Tragedy of Tragedies, or The Life and Death of Tom Thumb the Great,* en la selección de John Hampden, *Eighteenth Century Plays,* London, 1961. Ver la bibliografía de H. Fielding en el capítulo VII, subcapítulo 2, de este libro.

11 John Gay, *Works* (6 vols.), con un prólogo de Samuel Johnson, London, 1795. Idem, *Poetical Works.* Contiene *The Beggar's Opera, Polly,* y otros dramas, ed. by G. C. Faber, Oxford, 1921. Idem, *The Beggar's Opera,* en la selección de John Hampden, *Eighteenth Century Plays,* London, 1961.

12 *The Beggar's Opera,* rechazada por Colley Cibber para el teatro Drury Lane, fue puesta en escena por John Rich en su pequeño teatro de Lincoln's Inn Fields con tanto éxito, que por todo Londres se decía humorísticamente que la obra había hecho a «Gay rich and Rich gay»: «a Gay, rico, y a Rich, contento». Ver la introducción de John Hampden a *Eighteenth Century Plays,* London, 1961, pág. X. El mayor éxito teatral de Bertolt Brecht, *Dreigroschenoper (La ópera de tres pesetas,* 1931), deriva de la comedia de John Gay, aunque el ataque que Gay lanza contra la nobleza conservadora de su país Brecht lo transforma en la exposición de un fatalismo social sin remisión.

lo cual a Macheath le agrada enormemente y le da prestigio y ventajas. Como manifiesta el protagonista:

How happy could I be with either,
Were t'other dear charmer away!

(¡Cuán feliz podría ser con cualquiera de las dos
Si la otra querida hechicera estuviera lejos!)

Aunque se abrasa de celos, Lucy le proporciona a Macheath la posibilidad de fugarse, pues le iban a ahorcar. Pero es inútil: Macheath vuelve a parar a Newgate, para ser condenado a muerte en seguida. Hay un intento de Lucy, cómicamente frustrado, de envenenar a Polly; pero luego las chicas hacen las paces; y sus sentimientos se exaltan de tal modo, que ambas llegan a la conclusión de que preferirían ser ahorcadas con él. A la postre, todo termina bien. Macheath podrá salir de la cárcel con Polly, su mujer, aunque le ruega que guarde el secreto de su matrimonio. Después, hacia el fin de la obra, se presentan cuatro chicas, cada una con su niño, reclamando sus derechos sobre Macheath. ¡Macheath entonces pide fervientemente que le lleven a la horca! *The Beggar's Opera* es una obra intensamente viva, y se llama así porque la presenta un cómico que, con el papel de «mendigo», finge ser el autor.

EL DRAMA FAMILIAR

Más efectivo que las formas exageradas del drama sentimental, y más arraigado que la tragedia neoclásica en las realidades de la época, resulta el drama familiar, género que constituye una de las direcciones dramáticas más acertadas de la primera, y aún más de la segunda mitad del siglo XVIII. Esta modalidad de drama deriva de la que se estilaba en el período isabelino, con Dekker y Heywood, por ejemplo, aunque en manos de ciertos autores del siglo de las luces vino a revestirse de un nuevo realismo. Estos dramaturgos del siglo XVIII intentaron reproducir, de una manera emotiva y directa, ciertos aspectos de la vida de la clase media, aunque a veces se dejaron dominar por un impulso melodramático. No hay que perder de vista que la clase media constituía una zona del público teatral que en este siglo se hallaba en continuo desarrollo.

Lillo. El representante más genuino de esta tendencia es George Lillo (1693-1739) [13], que, al decidirse por el drama familiar de carácter trágico, nos anuncia, si no en su temática al menos en ciertas condiciones y calidad dramáticas, el teatro que en el último tercio del siglo XVIII crearán Goldsmith y Sheridan. Lillo ganó reputación europea con *The London Merchant*

---

[13] George Lillo, *Works* (2 vols.), ed. by T. Davies, London, 1755. Incluye una biografía del autor. Idem, *The London Merchant, or The History of George Barnwell,* en la selección de John Hampden, *Eighteenth Century Plays,* London, 1961. Idem, *The London Merchant* y *Fatal Curiosity,* ed. by A. W. Ward, London, 1906.

(El mercader de Londres, 1731), drama en prosa situado en el ambiente diario de la vida mercantil. Deriva de la antigua balada «George Barnwell», donde se lleva por primera vez al drama trágico la tenebrosa historia de un joven empleado de comercio cuya vida acaba mal. El argumento de *The London Merchant* trata de cómo Millwood, perversa cortesana, seduce al joven aprendiz de mercader, George Barnwell. Barnwell podría encontrar su perfecta pareja en María, la hija del dueño del negocio, que se ha enamorado de él. Pero está tan ofuscado por el hechizo de su amante, que no sólo roba a su amo y engaña a su amigo íntimo, sino que, inducido por Millwood, asesina a su tío para robarle. Por este crimen, Barnwell y Millwood son condenados a muerte. María ayuda a George Barnwell en todo lo posible. Demasiado tarde, el joven se da cuenta de quién es verdaderamente María, y de lo que perdió al alejarse de ella. Con todas sus limitaciones y crudezas, *The London Merchant,* obra meditativa y de ambientación prerromántica, parecía abrir nuevas posibilidades. Tiene escenas —como la final— muy emotivas y logradas. Se tradujo al alemán, al francés y al holandés, y fue recomendado por Diderot, y por Lessing, que lo imitó. Con *Fatal Curiosity* (1736) Lillo volvió a insistir en el drama burgués de intención moralizadora y tono lindante en lo trágico. Su argumento desarrolla los incidentes que ocurren en el seno de una familia empobrecida por los derroches del padre, cuyo hijo tiene que partir hacia las Indias para hacer fortuna. Después de haberse enriquecido, el joven regresa a su país, en donde le espera su novia, que de momento no le reconoce, hasta que él le revela su identidad. Esto le sugiere la idea de dar una sorpresa a sus padres, si tampoco éstos le reconocen por lo tostado que está y por su extraña indumentaria. Al llegar a su casa, pide hospedaje. Sus padres lo toman por un opulento indiano, y él no descubre su identidad, a fin de tener el placer de sorprenderlos agradablemente en el momento oportuno. La sorpresa se produce al revés, pues el joven desconocido es asesinado por sus propios padres, avarientos de sus riquezas, mientras descansa en su aposento. Al aparecer la amada para celebrar la llegada de su novio, sólo tiene tiempo para recoger sus últimos suspiros y ver cómo, al descubrirse la fatal equivocación, el padre mata a la madre y luego se suicida. El drama, de tres actos, en verso, está muy bien construido, pero tiene muchos elementos sentimentales y una desmesurada tendencia al sensacionalismo, claramente demostrada en el desenlace. Fue prologado por Fielding.

Cumberland. Las condiciones del teatro de la última parte del siglo XVIII, en cuanto al público y a sus preferencias, no difieren mucho de las de principios del mismo siglo. Persiste una constante afición al drama sentimental y pasional, cuyas posibilidades explotan algunos dramaturgos hasta la extravagancia. Dramas de esta clase no aportan valores permanentes a la tradición bien cimentada del teatro inglés; pero interesan históricamente, y desde un punto de vista ético, para el estudio de los cambios de gusto, y porque demuestran la existencia de distintas modalidades dramáticas. Una obra característica de este estilo es *The West Indian (El in-*

diano, 1771), de Richard Cumberland (1732-1811) [14]. Su protagonista es Mr. Belcour, caballero muy rico, recién llegado a Londres de Jamaica. Es hijo no reconocido de un importante mercader inglés, lo cual se le comunica al público en la primera escena. Pronto, en la entrevista que tiene con Mr. Stockwell, su padre, se revela el modo de ser de Belcour. Mr. Stockwell, oculta su parentesco porque cree que, tratando a Belcour como mercader, podrá llegar mejor al fondo de su conciencia. Así sucede, Belcour se sincera en seguida con Mr. Stockwell y le confiesa lo bien que se encuentra en Londres, a pesar de las dificultades, los convencionalismos y la falta de libertad que existe en la sociedad inglesa, comparada con la de Jamaica. Con todo, está contento de hallarse en Inglaterra, fuente de los placeres, de la belleza, del arte y de la elegancia. «Mi buena estrella me ha proporcionado una buena posición —afirma candorosamente Belcour—, y los vientos favorables me han traído aquí para hacer uso de ella.» Mr. Stockwell le contesta que no debería pensar así, pues las riquezas no son para derrocharlas, sino para utilizarlas con provecho. Belcour asiente y responde convencido: «Es verdad, señor: una gran verdad; mis bienes son una comisión, no un derecho. Pero yo soy el retoño del infortunio, y toda criatura desgraciada es para mí una hermana. Mientras tenga manos para tender, las tenderé abiertas para todo el mundo. Pero, señor, mis pasiones me dominan y me llevan adonde quieren, y, muy a menudo, a la razón y a la virtud no le dejan más que mis deseos y suspiros». Esta confesión caracteriza a Belcour como un joven que, en el fondo, tiene excelentes sentimientos; pero éstos son enturbiados, con frecuencia, por la pasión y por su inclinación a la intriga. Un día encuentra por las calles de Londres a la señorita Luisa Dudley; la sigue, procura entrar en contacto con ella, se atreve incluso a saludarla levantando el sombrero; pero la joven consigue deshacerse de él, aunque Belcour no le ha disgustado. Belcour se ha enamorado de Luisa al instante. Como él mismo dice, ésta es la única forma en que puede enamorarse. Pero una dama maliciosa le hará creer que Luisa es la querida de un oficial. Entonces Belcour se dirige a Luisa en una actitud galantemente despreocupada, proponiéndole unas relaciones libres, sin trabas, y, por supuesto, antimatrimoniales [15]. Al intentar abrazarla, Luisa pide socorro, y aparece el oficial, que no es su amante, sino su hermano Charles Dudley. Ambos caballeros desenvainan las espadas y se disponen a batirse; al grito de Luisa acude el comandante O'Flaherty y los separa. Cuando reconoce en Charles al hijo de un viejo compañero de armas, el comandante le recomienda que jamás desenvaine la espada delante de una dama. Aclarado el malentendido de Belcour, justificada la situación de Luisa, se descubre que Belcour era el hombre que había ayudado económicamente al padre de Luisa, un veterano capitán, para que pudiera desplazarse a las colonias con un nombramiento militar, sin saber que tuviera ninguna relación con la joven; entonces es Luisa la que emprende la conquista amo-

---

14 S. T. Williams, *Richard Cumberland: His Life and Dramatic Works*, New Haven, 1917. Richard Cumberland, *The West Indian*, en la selección de John Hampden, *Eighteenth Century Plays*, London, 1961.

15 Ver *The West Indian*, acto I, escena 5; acto IV, escena 3.

rosa de Belcour, quien, aunque enamoradísimo de ella, quiere conservar su propia libertad. Pero Luisa es una joven inteligente y de muchas prendas, y logra que, después de cierta lucha entre el egoísmo y la generosidad de Belcour, éste se decida a casarse con ella. No se hace esperar el reconocimiento de la paternidad de Mr. Stockwell, que ve claramente que su hijo, aunque bastante atolondrado, tiene buen corazón. El drama termina en doble boda: la de Belcour y Luisa, y la de Charles y su enamorada Charlotte. La obra, de la que aquí se da sólo un extracto lineal, tiene varios argumentos secundarios y no poca complicación; representa el prototipo de la comedia sentimental inglesa de la época, y es la pieza más celebrada del fecundo dramaturgo Richard Cumberland.

DOS GRANDES COMEDIÓGRAFOS

Obras con las características de las descritas hasta aquí no abrían perspectivas demasiado halagüeñas para la escena inglesa del siglo XVIII. A pesar de los relativos aciertos de John Gay en *The Beggar's Opera* y de George Lillo en *The London Merchant,* faltaba en el teatro inglés de aquel siglo algún hombre de genio. Por fortuna, alrededor del decenio 1770-80, aparecieron Goldsmith y Sheridan. Estos dos dramaturgos, con muy pocas obras, algunas de gran exquisitez, crearon un momento tan brillante —si bien efímero— como el de la Restauración: un teatro vivo, penetrado de verdadera emoción, dotado de un trasfondo humorístico de gran calidad y sana ambientación moral.

Goldsmith. A pesar de lo que la crítica pueda decir de Oliver Goldsmith (c. 1730-74) [16], hay que reconocer que sobresalió en los géneros que cultivó, y los cultivó prácticamente todos. Pocos hombres han sido dotados por la naturaleza con tanta prodigalidad como Goldsmith, y quizá ninguno haya sacado menos provecho de su genio. Goldsmith escribió ensayos, libros de rara y amena erudición, poemas narrativos, una novela, dos comedias, y en todo derrochó su extraordinaria originalidad. Es de lamentar que no perseverara en ningún género, con la necesaria asiduidad. En su poema de viajes *The Traveller* (1764), ofrece el antecedente más cercano del *Childe Harold,* de Byron. *The Vicar of Wakefield* (1766), una de las novelas más humanas y vivas del siglo XVIII, no representó para él más que un volumen que, con la intervención del Dr. Johnson, le proporcionó unas libras para salir del paso. Parece que no tuvo la menor idea del verdadero valor de un libro que iba a ser uno de los mayores éxitos editoriales de la historia de las letras.

Con la misma despreocupación entró Goldsmith en el drama. Su obra, reducidísima en volumen, contiene tanta y tan genuina emoción que fácil-

---

16 William Freeman, *Oliver Goldsmith,* London, 1951. Oliver Goldsmith, *The Plays of Oliver Goldsmith, together with «The Vicar of Wakefield»,* edición de C. E. Doble, Oxford, 1936. Idem, *Poems and Plays,* con introducción de Austin Dobson, London, 1954.

mente aflora ante el lector o el espectador el contraste entre la autenticidad del teatro de Goldsmith y los sentimentalismos tradicionales en su tiempo. Su primera obra es *The Good-Natured Man (El hombre afable,* 1768). Se representan en ella los azares de la vida del simpático y generoso joven Honeywood, muchacho tímido, pródigo, siempre endeudado por causa de sus amigos. Su tío sir William Honeywood, con la intención de corregirle, amenaza con desheredarle, y permite que lo detengan y lo confinen en su casa por no poder pagar una deuda. En esta situación se ve claro quiénes son sus verdaderos amigos: nadie, fuera de Miss Richland y su propio tío William. Honeywood está enamorado de Miss Richland, joven hermosa, buena y rica, y ella, enamorada de él. Miss Richland consigue levantarle el arresto, aportando la fianza requerida; pero Honeywood cree que su favorecedor ha sido el fantoche de Mr. Lofty, que no lo niega. Por pura timidez y desconfianza de sí mismo, Honeywood no se había declarado a la joven; llevado por su magnanimidad, se la recomienda a Mr. Lofty, por quien tiene un desmesurado aprecio. Pero Miss Richland sabe bien lo que le conviene. Al fin, Lofty queda desenmascarado, y, con ayuda del tío, Honeywood y Miss Richland podrán casarse. La trama se ve complicada por otra pareja amorosa, formada por Leontine y Olivia, a la que sir William procura ayudar en su complicado problema. El éxito de *The Good-Natured Man* fue mayor de lo que esperaba la empresa del teatro Drury Lane. El drama se representó nueve noches y en un año se agotaron cinco ediciones. La moraleja de la obra salta a la vista: las amistades vienen y se van según las vueltas de la rueda de la fortuna. La filosofía del joven Honeywood tiene cierta semejanza con la del Dr. Primrose, de *The Vicar of Wakefield,* cuyo carácter, en realidad, respondía al de Goldsmith.

A pesar de todo, *The Good-Natured Man* no tiene la calidad de las obras clásicas, que perduran a través de las generaciones. Sí la tiene *She Stoops to Conquer (Se humilla para vencer,* 1773), comedia que, por su vitalidad y gracia, resiste el paso del tiempo y los cambios de estilo. Los críticos han econtrado en ella no pocos fallos, y le han censurado, sobre todo, su patente inverosimilitud. Pero lo cierto es que se trata de una obra llena de interesantes situaciones dramáticas, fácilmente inteligible, cuyo tema central, a la vez natural y romántico, rebosa de simpatía y atractivo, que son las características más notables de la producción de Goldsmith; la caracterización es precisa y acertada, y, en conjunto, constituye una comedia sin pretensiones, sin sutilezas forzadas, llena de humanidad y ternura, abundante en sentencias afortunadas y en buenos consejos. El argumento de *She Stoops to Conquer* se apoya en tres equívocos del protagonista, Young Marlow: toma la casa de campo de los Hardcastle por una venta; confunde a Miss Hardcastle con la sirvienta de la imaginada venta; cree que la mujer con quien su padre quiere casarle es una joven distinta de Miss Hardcastle, es decir, de la supuesta sirvienta de la que él se ha enamorado. La comedia se basa en que sir Charles Marlow se ha propuesto —con muy buen criterio— que su hijo Young Marlow se case con Miss Hardcastle, hija de un rico

amigo suyo que vive en el campo y que está conforme con tal enlace [17]. Por tal motivo, Young Marlow y su amigo Hastings emprenden el viaje hacia el lugar. Aparentemente se extravían, y, al llegar a la taberna de The Three Jolly Pigeons, preguntan por una posada, pues es ya anochecido. El divertido Tony Lampkin les recomienda la casa de los Hardcastle. La comicidad de la situación salta a la vista, y el equívoco, además de gracioso, resulta útil para el desarrollo de la trama amorosa. Young Marlow es extraordinariamente tímido ante una mujer de calidad como Miss Catherine Hardcastle; por eso, ella, advertida por su padre y especialmente por su prima Constance, la enamorada de Hastings, finge ser la criada de la venta. Cuando la situación se aclara, Young Marlow se halla seriamente comprometido; si, por un lado, desearía obedecer a su padre, por el otro no cree que la joven de quien se ha enamorado sea la misma que aquella con quien quisiera verle casado su padre. Las cosas se solucionan a gusto de todos, una vez aclarado el enredo: Young Marlow se casa con Miss Hardcastle, y su amigo Hastings, con su novia Constance Neville, la sobrina de la casa. La falta de verosimilitud en el desdoblamiento de la personalidad de Miss Hardcastle queda superada por el hecho de que Young Marlow, cuando la ve vestida de auténtica señorita, no se atreve a hablarle ni siquiera a mirarla, actitud que cambia radicalmente cuando se la encuentra vestida con sencillez. Para Young Marlow, por tanto, se trata de dos personas, y la joven que él quiere es la humilde. Esto es causa de varios malentendidos, y cuando Marlow padre y Mr. Hardcastle, confundidos por la distinta información, quieren asegurarse de lo que pasa con sus hijos, tienen que recurrir al procedimiento del biombo para oír desde detrás de él las manifestaciones de amor que Young Marlow dirige a la hija de la casa en una ocasión en que ésta va humildemente vestida. He aquí la función del título: humillarse para triunfar, que es lo que Miss Hardcastle realiza con gran comicidad y éxito rotundo [18].

Sheridan. El segundo gran dramaturgo de fines del siglo XVIII es Richard B. Sheridan (1751-1816) [19]. Su carrera dramática fue lamentablemente breve. Si la vida de Goldsmith tiene un tono más bien gris, la de Sheri-

---

[17] La entrada de Miss Hardcastle en escena es fascinante. Por el diálogo que sostiene con su padre se informa de que esperan la visita de Young Marlow. Después, por su prima Miss Neville, que conoce a Young Marlow, amigo de su novio Hastings, se entera de las cualidades y modo de ser de su posible pretendiente. Estas escenas del primer acto son de singular donosura femenina y sano humorismo, y orientan la obra hacia el éxito.

[18] Son muy agudas algunas de las observaciones —irónicas o serias— de Mr. Hardcastle. Por ejemplo, al principio de la obra, viendo a su hija mejor ataviada de lo que él suponía que debía ir a esa hora, le dice: «¡Bendito sea Dios! ¡Qué superflua cantidad de seda llevas encima, criatura! ¡Nunca he podido hacer creer a los tontos de nuestro tiempo que los humildes podrían vestirse con los perifollos de los vanidosos!» Y al final, al entregar a su hija a Young Marlow, lo hace con estas palabras: «Si resulta tan buena esposa como hija, no creo que te arrepientas del negocio. Anda, muchacho, tómala; y si te has engañado con ella cuando era doncella, deseo que jamás te engañes con ella cuando sea tu mujer.»

[19] Walter Sichel, *Sheridan. From new and original material* (2 vols.), London, 1909. Lewis Gibbs, *Sheridan*, London, 1947. Richard B. Sheridan, *Plays*. Intr. and notes by Lewis Gibbs, London, 1960.

dan ofrece un aspecto aventurero que le da no poco atractivo. Un incidente de su mocedad podría constituir el tema de una comedia de cualquier época: para librar a la señorita Elizabeth Linley —célebre por su belleza y por su voz— de un pretendiente molesto, Sheridan se fugó a Francia con ella, llegando incluso a un simulacro de matrimonio, que le ocasionó dos duelos. Sheridan y su protegida terminaron por enamorarse y casarse. En 1772 la pareja se estableció en Londres, y las circunstancias obligaron a Sheridan a escribir para el teatro. En cuatro años escribió todos sus dramas, y después se dedicó a la política, llegando a ser un brillante parlamentario. Pero todos los honores obtenidos en este campo no compensaron su abandono del mundo de las letras.

Su primera obra, *The Rivals* (1775), resulta muy interesante a pesar de la modesta opinión que Sheridan tenía de ella, y su representación le da un valor muy superior al de la lectura. Su éxito inmediato se debe al arte con que Sheridan combinó el ingenio y la elegancia de la comedia de costumbres tradicional —libre del cinismo y la inmodestia que había ostentado durante la Restauración—, con escenas sentimentales que ofrecían un envés irónico. Más difícil sería explicarse las razones por las que esta comedia ha perdurado. Quizá haya influido el hecho de que, siendo Sheridan hijo de actores, tenía un conocimiento innato de los procedimientos escénicos, lo cual, a pesar de lo impreciso de sus caracteres, aseguró el éxito de la comedia. En ella, el capitán Absolute, a fin de poder acercarse más libremente a la joven Lydia Languish, se hace pasar por el teniente Ensigh Beverley. Lydia, a quien le cae muy bien el chico, se deja galantear. El noviazgo prospera, a pesar de la oposición de Mrs. Malaprop —tía de Lydia—, a quien un oficial le parece poco para su sobrina. No tarda en aparecer sir Anthony Absolute, padre del capitán, que, sin saber nada de lo que hay entre los jóvenes, propone a Mrs. Malaprop [20] el casamiento de su hijo con Lydia. Con el cambio de nombre del capitán, todos creen que se trata de otra persona, y en este equívoco se basan la comicidad de las situaciones y la caracterización de los personajes. Lydia quiere a Beverley antes de saber que éste y el capitán Absolute son la misma persona, y no le importan nada las 3.000 libras de renta del padre de éste. Por fin todo se arregla, y lo único que siente Lydia cuando se descubre la identidad del capitán es, al hallarse ante una situación regular, la pérdida de sus ilusiones de tener que fugarse románticamente con el teniente Beverley. El título *The Rivals* procede del mismo equívoco, pues al cortejar Absolute a Lydia con el nombre del teniente Beverley, le sale un rival, Bob Acres, amigo íntimo del capitán. Por mero desconocimiento están a punto de batirse; pero, cuando Acres reconoce a su amigo, renuncia al duelo y a sus pretensiones amorosas diciendo que, antes de sacar la espada por una mujer, prefería quedarse soltero [21]. El tema encaja perfectamente en el tea-

[20] Mrs. Malaprop, tía y tutora de Lydia, tiene la costumbre de utilizar inadvertida y frecuentemente una palabra culta o literaria por otra. Por ejemplo: «controvertible» en vez de «irrefutable», «progenie» en vez de «prodigio», «ortodoxia» en vez de «ortografía» (acto I, escena 2). De ahí la procedencia del vocablo inglés «malapropism».

[21] Acto V, escena 3.

tro; Sheridan le da un desarrollo rápido y entretenido, y la obra, en conjunto, nos recuerda que, si la moral hace a los hombres buenos, la cortesía los hace interesantes. Una de las cualidades más originales de esta comedia es el diálogo, claro exponente de la gracia de Sheridan, semejante a la que antes había tenido Congreve, y a la que, más cerca ya de nosotros, tuvieron Oscar Wilde y Bernard Shaw.

The Duenna (La dueña, 1775) es una ópera cómica en tres actos, cuya acción se desarrolla en Sevilla. Don Jerome, padre obstinado e irascible, está dispuesto a que su hija Louisa se case con Isaac Mendoza, un judío enamorado de su propia barba, que está convencido de que, ante su porte y su barba, no puede haber mujer que se le resista. Pero Louisa está enamorada de Antonio y el padre se da cuenta de que la «duenna» actúa de mediadora entre este joven y su hija. Entonces don Jerome despide a la «duenna» y encierra a Louisa. Pero tanto una como otra están decididas a salir airosas de su empresa. Louisa desaparece de casa de su padre disfrazada de «duenna», y la «duenna» se queda en la casa disfrazada de Louisa. Louisa se pone en contacto con Antonio, mientras Isaac Mendoza galantea a la «duenna» creyendo que es Louisa. Ambas mujeres conseguirán lo que pretendían: Louisa tendrá a su Antonio, y la «duenna», a Isaac Mendoza, el de la barba magnífica.

La mejor obra dramática de Sheridan, y la más conocida y representada, es *The School for Scandal (La escuela de la murmuración,* 1777). Es una comedia muy bien estructurada y, acaso por ello, menos espontánea. Se han suprimido los elementos fársicos, se han trazado con precisión y firmeza los caracteres, y el argumento es uno de los mejor trenzados en toda la historia de la comedia inglesa. Sheridan mantiene aquí una compleja serie de movimientos, demostrando su efectividad dramática y su dominio técnico, particularmente en escenas como la famosa del biombo, detrás del cual se esconde lady Teazle, que se halla indiscretamente en casa de Joseph Surface. Los personajes están tan bien perfilados que para encontrar otros semejantes tenemos que volver a Congreve o retroceder hasta Shakespeare. Las figuras de Joseph y Charles Surface y la de lady Teazle son poco menos que inigualables. Lo más relevante de *The School for Scandal* consiste en poner al descubierto los caracteres de los hermanos Surface: Joseph, sujeto hipócrita y atildado, que esconde un corazón mezquino bajo la apariencia de una cortesía mundana y desenvuelta o, lo que es peor, de una moralidad untuosa; y Charles, un joven despreocupado, de carácter excéntrico, que, a pesar de su prodigalidad y de una vida aparentemente desordenada es fundamentalmente bueno. Charles está enamorado de María, pupila de sir Peter Teazle, y ella le corresponde. Pero no hay aún entre ellos nada formal, y sir Peter prefiere que María sea para Joseph, a quien supone hombre más cabal. A Joseph le parece muy bien María, no por ella misma, sino porque tiene una buena fortuna, y decide conquistarla, al mismo tiempo que galantea a lady Teazle, la mujer de sir Peter. Éste, hombre ya mayor, se ha casado recientemente con una muchacha que le amarga la vida con su frivolidad. Detrás de este primer plano, y como marco ambiental, aparece la escuela de la maledicencia, que tiene su sede en

casa de lady Sneerwell. De ella es contertulio Joseph Surface, y a ella concurren un grupo de personajillos de ambos sexos que, como decía Pope en un contexto parecido, con cada frase derribaban la reputación de alguien [22]. Mientras tanto, llega de la India un curioso sujeto, sir Oliver Surface, tío de Joseph y de Charles, y se propone estudiar el carácter de sus dos sobrinos. Su intuición le dice que Charles es el más noble; pero, a la vista de los hechos, y según los rumores, parece que es Joseph el que goza de mayor prestigio. Sir Oliver es un personaje opulento, y quiere cerciorarse de la verdad, con el fin de dejar su fortuna al sobrino moralmente más valioso. Finge ser un prestamista; se presenta en casa de Charles, que siempre está necesitado de dinero, y le propone comprarle la galería de pinturas de todos sus antepasados. Para tentarle, le ofrece una suma respetable. Charles le cede con despreocupación las pinturas de todos sus ascendientes. Pero por nada del mundo permite que se incluya en la venta un retrato del mismo sir Oliver que Charles tiene colgado encima de un sofá. Esta disposición de Charles, que demuestra el agradecimiento que siente hacia su tío de la India por los magníficos regalos que les ha enviado tanto a él como a su hermano, llega al corazón de sir Oliver. Pero no basta con esto; es preciso probar a Joseph. A Joseph le visita fingiendo ser un pariente pobre que necesita ayuda. Joseph se desentiende de él con buenas palabras, y cuando sir Oliver le recuerda los regalos que le había hecho su tío de la India, le contesta que eran bagatelas. Para sir Oliver los caracteres de sus sobrinos quedan definidos. Falta ahora exponerlos ante el círculo que los rodea. En el galanteo entre Joseph y lady Teazle, ésta comete la ligereza de visitar a Joseph en su propia casa, ocasión que éste aprovecha para intentar seducirla. Cuando lleva camino de conseguirlo, la súbita llegada de sir Peter obliga a lady Teazle a refugiarse detrás del biombo que hay en la biblioteca, desde donde puede oír la conversación entre su marido y su galán [23]. Lady Teazle queda consternada cuando se convence de la magnanimidad de su marido, a pesar de que éste sospecha que ella y Charles sienten mutua simpatía. La llegada de Charles a casa de Joseph hace que sir Peter tenga que esconderse, si bien intuye que detrás del biombo se oculta una mujer. Joseph acalla su curiosidad diciéndole que es una francesita sombrerera, y entonces se encuentran Charles y Joseph frente a frente, siendo el matrimonio Teazle testigo oculto de esta confrontación. De la conversación entre los hermanos se deduce que entre Charles y lady Teazle no ha habido nada, y, en un momento culminante, lady Teazle, irritada y ofendida por la hipócrita actitud y las insolentes palabras de Joseph, tira el biombo y aparece dispuesta a afrontar la situación. Una vez que se han revelado plenamente los caracteres de los hermanos Surface, sir Peter y lady Teazle saben a qué atenerse respecto de ellos; Charles no tiene dificultades para que María se acerque francamente a él, y el matrimonio Teazle se reconcilia, después de aprender una lección inolvidable en la escuela del escándalo del Londres del último cuarto del siglo XVIII.

22 Alexander Pope, *The Rape of the Lock,* canto III, verso 16.

23 Acto IV, escena 3.

La moraleja de *The School for Scandal* es clarísima, aparte lo mucho que nos ofrecen de paso los personajes en su autorrevelación. Interesa tener en cuenta varios conceptos relevantes. El descubrimiento de que los hombres no son lo que a veces aparentan: Joseph, que aparenta ser un modelo, resulta una persona indeseable; Charles, en cambio, que no parece tener idea clara ni de la economía ni del prestigio social, es hombre de buen corazón, capaz de mejorar y, al fin, un caballero. Que muchas tertulias no son más que escuelas de murmuración y que, como le dice María a Joseph, si los que las frecuentan no son malos y se divierten hablando maliciosamente y divulgando el escándalo, «su conducta es todavía más despreciable», ya que, en su opinión, «nada puede excusar la intemperancia de sus lenguas, sino la natural e incontrolable acritud de su conciencia». Lady Teazle, por su parte, comprende que los halagos que una mujer casada pueda encontrar fuera del hogar son frívolos y engañosos y no tienen nada que ver con la verdadera paz y la felicidad. Pero lo más importante de la comedia es que las advertencias morales se ofrencen invisiblemente envueltas en un arte de altísima calidad.

The Critic (1779), el cuarto drama de Sheridan que vamos a esbozar aquí, es una comedia en tres actos, de intención burlesca, y menos ambiciosa que la anterior. Se trata de una sátira literaria, y en ella se intenta ridiculizar lo absurdo y exagerado de la tragedia augustana y del drama sentimental, delatar las incongruencias de los efectos escénicos y censurar el veneno de la crítica dramática. Está, hasta cierto punto, en la línea de Fielding en *Tom Thumb the Great,* y en ninguna otra de sus obras demuestra Sheridan de una manera tan completa su perfecto dominio de la escena y de sus convencionalismos; la obra consiste en un drama enmarcado en la comedia a la que nos referimos. Fue muy lamentable para la dramática inglesa que, a partir de esta obra, Sheridan se apartara del teatro para dedicarse definitivamente a la política. Como *El café,* de Moratín —que quizá se inspiró en Sheridan—, esta comedia incluye una tragedia absurda, motivo de la sátira literaria en que consiste la obra. Su estructura se basa en la discusión que unos críticos sostienen durante la representación de una parodia trágica. En primer lugar tenemos a las figuras de la crítica, Dangle y Sneer, célebres por su veneno; al poetrasto sir Fretful Plagiary —caricatura de Richard Cumberland—; a Puff —el hincha—, propulsor y jaleador de la mercancía literaria, que había transformado en ciencia el arte de la alabanza indiscriminada. Ocurre que Puff ha escrito una tragedia: *The Spanish Armada,* y todos asistimos a su ensayo con Sneer y Dangle. La tragedia se basa en un episodio histórico llevado al absurdo; con un estilo altisonante y ridículo, se representa la aparición de la flota española ante Inglaterra en 1588; las preocupaciones de Tilburina, hija del gobernador de Tilbury, y sus amores con el prisionero español don Ferolo Whiskerandos; la muerte de éste peleando bravamente con el capitán que apresó su barco en el Golfo de Vizcaya y que le exige que renuncie a su amor por Tilburina. La pintoresca figura de don Ferolo Whiskerandos puede derivar del fantástico español don Adriano de Armado, de *Love's Labour's*

Lost, de Shakespeare. Sheridan escribió además la farsa *St. Patrick's Day (El día de San Patricio,* 1775), la comedia *A Trip to Scarborough (Un viaje a Scarborough,* 1777) y la tragedia en prosa, *Pizarro* (1779).

Otros dramaturgos. En el último cuarto del siglo, la tragedia gótica hizo su aparición paralelamente a la novela del mismo género. En 1768, Horace Walpole había escrito *The Mysterious Mother (La madre misteriosa),* obra no representada en su tiempo. A partir de entonces se publicaron: una adaptación dramática de *The Castle of Otranto,* realizada por Robert Jephson y titulada *The Count of Narbonne* (1781); *The Carmelite* (1784), de Richard Cumberland; *Vimonda* (1787), de Andrew McDonald; *The Regent* (1788), de Bertie Greatheed, y no pocas dramatizaciones de las novelas de Ann Radcliffe, como *Fontainville Forest* (1794), de James Boaden, y *The Sicilian Romance, or The Apparition of the Cliffs* (1794), de Henry Siddons. Matthew Gregory Lewis, el autor de *The Monk* —una de las novelas góticas más famosas—, escribió también varios melodramas góticos, entre los que sobresale *The Castle Spectre (El espectro del castillo,* 1797), donde un tirano usurpador —recuérdese la novela de Walpole *The Castle of Otranto*— encuentra la muerte en los calabozos de su propio castillo, a manos de la protagonista y del espectro de la madre de ésta, que había sido asesinada.

Como se desprende de este breve resumen, la serenidad y la gracia de la comedia de Goldsmith y de Sheridan venían a ser reemplazadas, hacia finales del siglo XVIII, por los elementos románticos proporcionados por las melodramáticas exageraciones de la fantasía y del emocionalismo góticos [24].

4. PROSISTAS DEL SIGLO XVIII

En el siglo XVIII, el estudio del mundo y de la vida humana pasa al primer plano, y la prosa es el vehículo normal de expresión de las investigaciones y preocupaciones del hombre. El XVIII es un siglo crítico e inquisitivo, en el que grandes pensadores, historiadores, políticos e investigadores dan a los problemas de la vida direcciones o soluciones que sientan la base de la mentalidad moderna. La literatura inglesa de este siglo recoge no pocos nombres de importantes pensadores que fueron a la vez excelentes escritores. Hay que recordar que, en esta época, Inglaterra estaba a la cabeza de Europa en la especulación filosófica, en su intento de crear una teoría del conocimiento y exponer la naturaleza de la realidad; que la novelística y el periodismo ingleses alcanzaban resonancias internacionales; que sus historiadores y teóricos de la política constituían ejemplo de futuras generaciones, y que los estudios de crítica e historia literarias adquirían proporciones desconocidas anteriormente. Es tan grande el número de escritores eminentes en el campo de la prosa literaria que, para este siglo

[24] Michael R. Booth, *English Plays of the Nineteenth Century.* Introduction, vol. I, Oxford, 1969.

y a partir de él, resulta necesario seleccionar las figuras más representativas y agruparlas y caracterizarlas dentro de sus distintas disciplinas.

FILOSOFÍA, RELIGIÓN, HISTORIA Y POLÍTICA

B. Mandeville. En el sector de la moral y de la filosofía son varias las figuras relevantes. Entre ellas se encuentra Bernard Mandeville (1670-1733)[1] con su original narración en verso y comentario en prosa *The Fable of the Bees (La fábula de las abejas,* 1714). Mandeville se muestra pensador escéptico y paradójico, para quien la sociedad, simbolizada por una colmena, se nutre de la rapacidad. En este libro contrapone la diferencia que existe entre la idea de la moral individual y la moralidad social, y la moral de los estados como entidades políticas y económicas. Expone que cuanto más corrompida es una nación, mayores triunfos obtiene en su política exterior, y que la prosperidad social suele condicionar los vicios. La obra de Mandeville es una delación de los abusos comerciales y estatales y de sus consecuencias. Su transposición al reino de los insectos no empaña la transparencia de las intenciones del autor.

Berkeley. El filósofo George Berkeley (1685-1753)[2], que veía la corrupción de la vida, enfoca el problema con deseos de reforma. Su idealismo le llevó incluso a intentar una campaña de entendimiento entre los colonizadores y los indígenas de Norteamérica. Pero su principal aportación no se refiere al aspecto práctico de la vida, sino a la aclaración de problemas y ampliación de conceptos de la filosofía. En una serie de obras que van desde *An Essay towards a New Theory of Vision* (1709) y los *Principles of Human Knowledge (Principios del conocimiento humano,* 1710), hasta sus últimos diálogos, de filiación platónica, *Alciphron* (1732) y *Siris* (1744), Berkeley expuso en una prosa clarísima la teoría del valor objetivo del mundo ideal. Aunque muy discutida, su posición es significativa, pues mientras el materialismo iba atrayendo el interés del hombre hacia el mundo de las concreciones, Berkeley exponía con su doctrina idealista, reforzada de elementos místicos, que lo que los filósofos entienden por materia no existe, y que el conocimiento humano deriva de las ideas contenidas en la mente.

Hume. David Hume (1711-76)[3] también aplicó sus energías a la solución del problema del conocimiento, y llegó a conclusiones distintas del

---

[1] Bernard Mandeville, *The Fable of the Bees: or Private Vices, Public Benefits* (2 parts), London, 1714-29. Ver la edición de F. B. Kaye (2 vols.), Oxford, 1924.

[2] John Wild, *Berkeley: a Study of His Life and Philosophy,* Cambridge, Mass., 1936. George Berkeley, *Works* (9 vols.), ed. by A. A. Luce and T. E. Jessop, London, 1948-57. Idem, *Selected Writings,* ed. by A. C. Fraser, London, 1910.

[3] Ernest C. Mossner, *The Life of Hume,* Edinburgh, 1954. Norman Kempt Smith, *The Philosophy of Hume,* London, 1941. David Hume, *Philosophical Works* (4 vols.), ed. by H. Green and T. H. Grose, London, 1874-75. Idem, *A Treatise of Human Nature* (2 vols.), ed. by A. D. Lindsay, London, 1911. Idem, *The History of Great Britain, 1603-88* (2 vols.), Edinburgh, 1754; London, 1757. *The History of England from Julius Caesar to 1688* (8 vols.), London, 1778.

idealismo místico de Berkeley. En su *Treatise of Human Nature* (1739-40), continuó los estudios psicológicos llevados a cabo por Descartes y Locke, y llegó al desolador descubrimiento de que la mente humana es un instrumento inadecuado para descubrir la verdad. El escepticismo filosófico de sus obras *Enquiry concerning Human Understanding* (1748), *Enquiry concerning the Principles of Morals* (1751) y *Dialogues concerning Natural Religion* (de publicación póstuma, en 1779) dejó profunda huella en la filosofía. La lección de Hume hace que, a partir de él, los cultivadores de las distintas ramas del saber humano sean más humildes y circunspectos, y expongan sus teorías en un tono menos suficiente. Hume fue también historiador: su *History of England* (1778) es una obra de admirable concepción y estilo, y la primera que presenta una amplia síntesis histórica de Inglaterra desde Julio César hasta los Estuardo en 1688.

Smith. Otra figura del pensamiento de la época fue Adam Smith (1723-90)[4], profesor de lógica y filosofía moral de la Universidad de Glasgow. En 1759 publicó su *Theory of Moral Sentiments.* Su obra capital fue *An Enquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations (Naturaleza y causas de la riqueza de las naciones,* 1776), que revolucionó las teorías económicas de su tiempo. Su máxima preocupación consistía en descubrir el orden y los principios que vinculaban la ciencia y la filosofía, lo cual viene a demostrar que el siglo XVIII tenía un sentido de unidad de los saberes que no se resquebrajó hasta posteriormente. En el Libro IV de dicha obra, cuya aparición coincidió con la «Declaration of Independence» de las colonias norteamericanas, Smith profetizó que los Estados Unidos de América llegarían a constituir una de las naciones que irían a la cabeza del mundo. Smith fue amigo de Hume, y perteneció a la tertulia literaria del Dr. Johnson.

Butler y J. Wesley. La tendencia inquisitiva de este siglo, de agudo espíritu crítico, trata de abrir brecha en las enseñanzas ortodoxas de la Iglesia, aunque no falta quien intenta justificar la religión desde la perspectiva que proporciona el conocimiento de la auténtica experiencia religiosa. Joseph Butler (1697-1752)[5], obispo de Durham, eminente teólogo y hombre de una fe sólida, demuestra, en su obra *The Analogy of Religion* (1736), las relaciones entre Dios, la religión, la naturaleza y la moral, en una coherente visión del mundo, confiada y alentadora. En el aspecto práctico y proselitista de la religión, aparece John Wesley (1703-91)[6], quien con la colaboración de su hermano Charles, funda el metodismo en Oxford,

---

4 Francis W. Hirst, *Adam Smith,* London, 1904. Adam Smith, *An Enquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations* (2 vols.), London, 1776. Edición moderna en 2 vols., London, Everyman, 1910.

5 Joseph Butler, *Works* (2 vols.), J. H. Bernard, London, 1900. Idem, *The Analogy of Religion. Natural and Revealed, to the Constitution and Course of Nature,* ed. by W. E. Gladstone, Oxford, 1907.

6 Robert Southey, *Life of Wesley* (2 vols.), London, 1820. Bonamy Dobrée, *John Wesley,* London, 1933. John Wesley, *Journal* (8 vols.), ed. by Nehemiah Curnock, London, 1909-16. Idem, *Letters* (8 vols.), ed. by John Telford, London, 1931. Idem, *Works* (32 vols.), Bristol, 1771-4.

el año 1729. Wesley era un hombre de apostolado, y su energía y celo fueron tan extraordinarios, que pronunció unos cuarenta mil sermones. En las páginas de su *Journal* (1739-91) muestra su generoso apasionamiento, su humor, su calor humano, y su simpática visión del mundo.

Chesterfield. El complicado aspecto que presenta el pensamiento del siglo XVIII se va perfilando cuando estudiamos figuras tan distintas de las dos anteriores como la de P. D. Stanhope, conde de Chesterfield (1694-1773) [7]. Celebrado político y orador, es famoso por sus *Letters to his Son (Cartas a su hijo,* 1774) y *Letters to his Godson (Cartas a su ahijado,* 1890), en las que aparece con todo el refinamiento artístico y el egoísmo materialista de una época. Estas cartas, que no se escribieron para ser publicadas, son un modelo de buen estilo y de buen gusto; pero los consejos prácticos que en ellas se dan no constituyen lecciones de sana moral: tras su aristocrática elegancia se descubre el cinismo, la hipocresía y la frialdad de sentimientos que caracterizaba a algunos sectores o individuos de la época de la Ilustración.

Gibbon. La investigación sistemática del pasado de la humanidad atrajo a una de las personalidades más importantes del período, Edward Gibbon (1737-94) [8], eminente historiador y maestro de la prosa inglesa, cuya obra *The Decline and Fall of the Roman Empire* (6 vols., 1776-88) es un monumento de organización de este amplio sector histórico y un modelo de estilo. Gibbon intenta exponer la historia desde la crisis del mundo antiguo, iniciada en la Roma del siglo II, hasta el establecimiento de la civilización moderna, que coincide con la toma de Constantinopla por los turcos en 1453. La obra impresiona por la unidad del plan y por la capacidad que demuestra su autor para abarcar grandes sectores históricos y estructurarlos en un proceso argumental que queda fijado con la perfección de su prosa. Pero la falta de simpatía por el cristianismo y la incomprensión de la trascendencia de este fenómeno religioso deja a la obra de Gibbon sin eje central, huérfana del elemento imprescindible para explicar lo que el autor se proponía. En su juventud escribió Gibbon, en francés, un *Essai sur l'Étude de la Littérature* (1761); su versión inglesa apareció en 1764. *The Autobiography* (publicada en 1796) es un modelo de prosa clara y sencilla, y está repleta de la sabiduría y modestia de su autor [9].

---

[7] Earl of Chesterfield, *Letters* (6 vols.), ed. by Bonamy Dobrée, London, 1932. Earl of Chesterfield, *Unpublished Letters*, ed. by L. Gulick Sidney, Berkeley, Cal., 1937.

[8] D. M. Low, *Edward Gibbon*, London, 1937. Edmund Blunden, *Edward Gibbon and His Age*, Bristol, 1935. Edward Gibbon, *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire* (7 vols.), ed. by J. B. Bury, London, 1926-29. Idem, *Memoirs*, ed. by G. B. Hill, London, 1900. Idem, *Autobiography*, ed. by J. B. Bury, Oxford, 1907. Idem, *Letters* (3 vols.), ed. by J. E. Norton, London, 1956.

[9] Cuando tenía veinte años y vivía en Lausanne, Gibbon fue novio formal de Suzanne Curchod, joven de singular belleza, que se casó después con Jacques Necker —ministro de Luis XVI— y fue madre de madame de Staël. Fue el único amor de Gibbon. No se casaron por diferencias de religión, pero conservaron siempre la amistad.

Burke. El círculo literario del Dr. Johnson también fue frecuentado por Edmund Burke (1729-97) [10], uno de los oradores británicos más eminentes, y muy destacado teórico de la política. En su juventud escribió un tratado de estética, *A Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1756), que tuvo repercusión internacional y fue traducido al español [11]. Siguiendo la tendencia prerromántica del período, Burke advierte que, para la auténtica creación de la belleza, hay que acatar las reglas de la naturaleza, y no considerar superiores a ésta las obras realizadas por el hombre. También señala el influjo que sobre la sensibilidad del lector ejerce la emoción puesta por el poeta en su obra. Pero la aportación más importante de Burke a las letras inglesas son sus escritos políticos, que en su mayoría recogen discursos pronunciados en el parlamento, todos eficaces y oportunos, y, algunos, realmente memorables. Entre ellos sobresalen *On American Taxation* (1774) y *On Conciliation with America* (1775), donde se opone, con todo el peso de su buen juicio y de su gran eficacia retórica, a la desacertada actitud del gobierno británico ante la sublevación de las colonias norteamericanas, y propone una política conciliadora. Sin embargo, el mismo hombre que ante el problema norteamericano adoptaba una actitud política liberal, basándose en la dignidad humana y en su conocimiento de las leyes históricas, reacciona en un sentido conservador, por las mismas razones, al adivinar el rumbo que iba a tomar en Francia el movimiento revolucionario. Sus *Reflections on the French Revolution* (1790) encierran la madurez de su pensamiento político, diagnostican las líneas generales de los acontecimientos y sus consecuencias, señalan la falta de nobleza y la mezquindad humanas como motivos de muchos de los hechos ocurridos o que habían de suceder, y pronostican, con una claridad meridiana, el advenimiento de la dictadura de Napoleón. Burke tiene otros escritos importantes sobre la Francia de este período; pero no alcanzan la calidad de sus *Reflections*, que contienen todo un cuerpo de doctrina y constituyen una escuela de sabiduría y prudencia políticas, basadas en las raíces antropológicas —históricas, psicológicas, religiosas y sociales— de la humanidad [12].

CRÍTICA E HISTORIA LITERARIAS

S. Johnson. Una de las figuras que dominan este período es la de Samuel Johnson (1709-84), cuyo nombre simboliza esta época, y es uno de

---

[10] Robert Murray, *Edmund Burke*, London, 1931. Philip Magnus, *Burke: a Life*, London, 1939. John McCunn, *The Political Philosophy of Burke*, London, 1913. Edmund Burke, *Works* (6 vols.), ed. by W. Willis and F. W. Raffety, Oxford, 1906-7. Idem, *Reflections on the French Revolution and Other Essays*. Intr. by A. J. Grieve, London, 1951. Idem, *Selected Writings*, ed. by W. J. Bate, New York, 1960. Idem, *A Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, ed. by James T. Boulton, London, 1958.

[11] *A Philosophical Enquiry*, de Burke, fue traducida al español por Juan de la Dehesa, y publicada en 1807.

[12] Ver mi estudio *El pensamiento político de Edmund Burke*, Madrid, Ateneo-Rialp, 1954.

los hombres de letras más sobresalientes de la historia inglesa [13]. Hijo de un librero de Lichfield, Johnson era corpulento, desgarbado, bonachón, defectuoso de vista y oído, pero de juicio recto y palabra directa. Estudió en el Pembroke College de Oxford, sin llegar a graduarse, pues tuvo que abandonar la carrera por falta de medios, a la muerte de su padre. En 1735 se casó con Elizabeth Porter, una viuda que le llevaba viente años, y con la cual vivió diecisiete de felicidad conyugal, hasta la muerte de ella. Johnson se dedicó algún tiempo a la enseñanza en Edial, cerca de Lichfield, pero no progresó en esta profesión. Con su alumno David Garrick, que llegaría a ser destacadísimo actor, se fue a Londres en 1737. Allí se dedicó a escribir obras de encargo, colaboró en diversos periódicos y editoriales, y desde 1748 a 1750 escribió, él solo, su periódico *The Rambler,* que aparecía los jueves y los sábados. Aunque aparentemente rudo, Johnson era bondadoso y paciente, y en su casa se cobijaban mujeres necesitadas, más o menos allegadas a su círculo amistoso y familiar —lo que él llamaba irónicamente su serrallo—, como si se tratara de una institución benéfica.

Johnson fue amigo de Adam Smith, Burke, Goldsmith, Reynolds, Garrick, Boswell, etc., que solían frecuentar sus tertulias [14]. El Dr. Johnson es el último representante del autarca literario, y su reputación se basa, sobre todo, en sus estudios críticos y lexicográficos. A este género pertenece su gran *Dictionary of the English Language* (1747-55), escrito por él solo. Johnson demuestra aquí su capacidad de definición y —aparte algunas descripciones satíricas que insertó para divertirse— una envidiable precisión para explicar la mayoría de los vocablos de su lengua. También interesa su edición de Shakespeare (1765), a algunos de cuyos problemas textuales aportó su buen juicio y claridad mental, distinguiéndose sobre todo como autor de la introducción general y los prólogos a los dramas particulares. A estos fatigosos trabajos eruditos añadió Johnson, hacia el fin de su vida, su mejor obra de biografía y crítica literaria, *The Lives of the Poets (Vidas de poetas ingleses,* 1779-81), en la que presenta una panorámica de la poesía

[13] James Boswell, *The Life of Samuel Johnson* (2 vols.), London, 1791; (5 vols.), 1831. Leslie Stephen, *Samuel Johnson,* London, 1878. Joseph W. Krutch, *Samuel Johnson,* New York, 1944; London, 1948. C. E. Vulliamy, *Ursa Major,* London, 1946. Walter J. Bate, *The Achievement of Johnson,* New York, 1955. T. S. Eliot, «Johnson as Critic and Poet», en *On Poetry and Poets,* London, 1957. J. C. Bailey, *Dr. Johnson and his Circle,* London, 1913; revisado por L. F. Powell, London, 1944. Samuel Johnson, *Johnson's Dictionary,* a modern selection by E. L. McAdam, Jr., and George Milne, London, 1963. Idem, *The History of Rasselas, Prince of Abyssinia,* en *Shorter Novels of the Eighteenth Century,* ed. by Philip Henderson, London, 1956. Idem, *Lives of the English Poets* (4 vols.), London, 1791-81, ed. with and intr. by L. Archer Hind (2 vols.), London, Everyman's Library, 1954.

[14] Samuel Johnson fue un asiduo contertulio de la celebrada tasca londinense Cheshire Cheese Tavern, de Fleet Stret. El club literario, fundado por Reynolds y Johnson, en 1764, constaba de diez miembros, entre los cuales se hallaban Burke y Goldsmith. Con los años, el club se fue ampliando con personalidades de las letras como Thomas Percy, Boswell, Gibbon, Sheridan, Joseph y Thomas Warton, hasta alcanzar el número máximo de cuarenta. Primero se reunió en The Turk's Head, en Gerrard Street, hasta el año 1783, pasando luego, sucesivamente, a distintos establecimientos. El último fue Thatched House, en St. James's Street. Ver James Boswell, *The Life of Samuel Johnson,* vol. I, London, 1831, pág. 528.

inglesa desde Cowley hasta Gray, con una serie de cincuenta y dos poetas, que abarca unos 130 años. Aunque desigual, la obra es un conjunto interesantísimo, y si algunos de sus juicios no pueden sustentarse actualmente, otros no han sido superados. Su defecto principal es la falta de flexibilidad del gusto poético del autor, cuyo concepto clásico y moralizador de la poesía le incapacitaba para apreciar a los poetas metafísicos, la poesía pastoril y la lírica campestre. De aquí la lamentable exclusión de Herrick, uno de los líricos de la naturaleza más brillantes del siglo XVII. Pero, en conjunto, *The Lives of the Poets* es una obra importantísima dentro del género, que, en una prosa atractiva, entre pomposa y familiar, ofrece los sanos juicios críticos y la seguridad que caracterizan el vigoroso pensamiento de Johnson. El sabio doctor escribió también dos notables poemas —*London* (1738) y *The Vanity of Human Wishes (La vanidad de los deseos humanos,* 1749)— de carácter satírico y moral; una tragedia —*Irene* (1748)— bien construida, pero apagada; dirigió el periódico *The Rambler,* del cual aparecieron 208 números (1750-2), y compuso una novela, *The History of Rasselas, Prince of Abyssinia* (1759). Esta novela filosófica, a la que Johnson llama «cuento», es la historia de Rasselas y su hermana Nekayah que, acompañados por el anciano filósofo y poeta Imlac y movidos por la curiosidad de observar la vida en Egipto, se fugan del valle feliz, donde se criaban los hijos de los reyes de Abisinia, en busca de una felicidad más auténtica y natural que la acondicionada que se les proporcionaba [15]. Ante la imposibilidad de hallarla, regresan a su país. La importancia de esta novela no reside en la acción ni en la caracterización, sino en la gracia del estilo, en la sabiduría, la humanidad y el humor de los episodios y disquisiciones. Después de mucha búsqueda, Rasselas opina que la felicidad debe de existir en alguna parte, pero a él le es imposible encontrarla, y los profesores de filosofía no aciertan a enseñarle el camino, ya que empiezan por no saber sobrellevar sus propias adversidades. Johnson escribió *Rasselas* en una semana, para sufragar los gastos ocasionados por la muerte de su madre.

La crítica y la historia literaria inglesas —como las de otros países europeos— experimentan un lento proceso. Parten del estatismo medieval, en el que sólo se aspiraba a comprender y ampliar los conceptos de los clásicos antiguos, sin abrir nuevos caminos; despiertan a un ritmo más dinámico en el Renacimiento, que se vigoriza en los últimos cuarenta años del siglo XVII, y durante todo el XVIII alcanzan un importante desarrollo, que prepara el terreno para los frutos que debían recogerse en el XIX. El período que se extiende desde 1650 hasta 1800 atestigua el continuo esfuer-

[15] Un divertido capítulo de lo que ocurre en el valle feliz lo constituye el del inventor de la máquina de volar, que, una vez probada, podría servirle al príncipe para ver mundo, a la vez que sería provechosa para la humanidad. El inventor no está de acuerdo con Rasselas: los hombres no son todos virtuosos; y le asegura que, en cuanto los malos tuvieran aviones, los utilizarían para sojuzgar a los buenos. El príncipe se convence de que la máquina de volar debe construirse en secreto y sólo para su propio servicio. Al cabo de un año, el artefacto queda terminado, pero la prueba es un fracaso. El inventor consigue elevarse con el aparato, pero pronto cae en un lago, donde las alas, que no le habían valido para volar, le sostienen a flote. Ver *The History of Rasselas, Prince of Abyssinia,* cap. VI, «A Dissertation on the Art of Flying», en *Shorter Novels of the Eighteenth Century,* ed. by Philip Henderson, London, 1956.

zo de no pocos escritores para encontrar una orientación más precisa y realista en esta zona de la actividad literaria; se realizan progresos de organización histórica, indagación biográfica y penetración crítica tan definitivos como muchos de los formulados por Dryden, Johnson y Thomas Warton.

Pope, H. Blair, Gray, Young, Hurd, Burke y otros. La estética del siglo XVIII, como la literatura de creación, sigue dos tendencias —la neoclásica y la prerromántica—, sin que se den en ellas alteraciones bruscas, puesto que coexisten y se pasa de una a otra mediante fases de transición. Se puede decir, sin embargo, que la primera parte del siglo es predominantemente neoclásica, mientras que la segunda mitad presenta acusados elementos prerrománticos. Edward Bysshe (vivía en 1712) en su *Art of Poetry* (1702, etc., 1737) es neoclásico, y defiende la teoría métrica silábica. Alexander Pope, en su *Essay on Criticism* sigue la pauta de Horacio, Quintiliano y Boileau, y se apoya en su propia sagacidad crítica, su capacidad discursiva y aforística y su equilibrado sentido común. Es extraño que un hombre de tan fina inteligencia como Pope no consiguiera librarse del error clásico que consideraba las reglas como las fórmulas estéticas dictadas por la naturaleza. Tampoco Samuel Johnson, con toda su independencia de pensamiento, consigue desprenderse de sus prejuicios neoclásicos. Sólo en 1762, año en que Hugh Blair (1710-1800) es nombrado catedrático de retórica y poética de la Universidad de Edimburgo, se inicia un movimiento precursor de la estética romántica. Aunque partidario de las estructuras y cánones clásicos, Blair, en sus *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* (1783), advierte los peligros del artificio, y considera que la razón, siendo imprescindible, realiza un papel secundario en la producción literaria; para él, los efectos artísticos de primera calidad son fruto de la imaginación y del corazón [16]. El hecho de que, a partir de un momento dado, los hombres de letras empiecen a mencionar la imaginación y el corazón supone un avance hacia el romanticismo. Al poeta prerromántico Thomas Gray (1716-71), aunque no haya dejado ninguna obra sistemática sobre crítica o historia de la literatura, se le deben observaciones sutilísimas sobre la poesía. Una de ellas es que la esencia de la poesía no consiste necesariamente en el tema, sino en la forma de tratarlo; otra, que la lengua de la poesía no corresponde jamás al lenguaje ordinario de la época. En esta última afirmación, Gray se adelanta a Wordsworth, y le supera en visión de lo que es la lengua poética [17]. Otro poeta, Edward Young (1683-1765), en su carta a Richardson, *Conjectures on Original Composition, in a Letter to the Author of «Sir Charles Grandison»* (1759), defiende el derecho a la originalidad y la libertad del artista, ante la dogmática de la imitación de los modelos, tan estimada por los neoclásicos [18]. Richard Hurd (1720-1808),

---

[16] Hugh Blair, *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* (2 vols.), London, 1783. Las *Lectures* de Blair fueron traducidas al español por José Luis Munárriz y publicadas en cuatro volúmenes, entre los años 1798 y 1801.

[17] Thomas Gray, ver sus *Letters* de julio 1770 y de abril 1742.

[18] Edward Young, *Conjectures on Original composition*, ed. by Edith J. Morley, Manchester, 1918. También en: Edmund D. Jones, *English Critical Essays* (Sixteenth, Seventeenth, and Eighteenth Centuries), Oxford, 1952.

en apariencia todavía neoclásico, ensalza la originalidad del artista, amplía el campo poético, que se hallaba reducido a la realidad natural, y reconoce los derechos de una facultad imaginativa —creadora— que escapa a la razón. En sus *Letters on Chivalry and Romance (Cartas sobre lo caballeresco y lo novelesco,* 1762) se concede mucha importancia a lo maravilloso y misterioso en la creación poética [19]. Edmund Burke, en su disquisición filosófica sobre los orígenes de lo bello y lo sublime (1757) [20], también recomienda el estudio de la naturaleza, advirtiendo la importancia emotiva que se deriva de la sinceridad del poeta. Los hermanos Thomas y Joseph Warton (este último, 1722-1805), en sus trabajos críticos sobre Spenser (1754), y Pope (1756-82) [21], rehabilitan el mundo caballeresco y maravilloso spenseriano y, en materia artística defienden los derechos de la imaginación frente a los de la razón. Como se puede observar, a partir de mediados del siglo XVIII existe un fuerte movimiento que se concreta en una reiterada aspiración a la flexibilidad, a la observación directa de la naturaleza, y que concede gran valor a la imaginación. Es un movimiento que tiende a la creación de un arte que supere las fórmulas clásicas y establezca un contacto más íntimo con la realidad de la vida.

Antes de entrar a estudiar el sector histórico de la literatura interesa citar dos nombres: el del coleccionador y reconstructor de baladas Thomas Percy (1729-97), cuyos tres volúmenes de *Reliques of Ancient English Poetry* (1765) despertaron un amplio eco [22]; y el del tratadista de métrica William Mitford (1744-1827), que en *An Essay on The Harmony of Language* (1774; 1804) estudia los pies y los acentos en la poesía inglesa, y descubre la presencia de combinaciones trisilábicas, que no se creía que existieran en el verso inglés.

T. Warton. La primera obra de historia literaria inglesa la escribió Thomas Warton (1728-90) [23]. Con los tres espléndidos volúmenes de su *History of English Poetry* (1774-81), Warton puso el primer gran mojón de esta disciplina. La historia literaria emerge con el desarrollo de la crítica, la biografía y la historiografía modernas. Es el despertar del sentido histórico lo que la moviliza. Pero adquirir este sentido, establecer la individualidad del poeta como creador, reconocer la independencia de la obra de arte y utilizar las técnicas de la crítica, la biografía y las fuentes requirió tiempo.

---

19 Richard Hurd, *Letters on Chivalry and Romance,* ed. by E. Morley, Oxford, 1911.

20 Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), ed. by James Boulton, London, 1958.

21 Thomas Warton, *Observations on the «Faerie Queene» of Spenser* (2 vols.) (1754; enlarged 1762). Joseph Warton, *Essay on the Genius and Writings of Pope* (2 vols.) (1756-82).

22 Thomas Percy, *Reliques of Ancient English Poetry* (2 vols.), London, Everyman's Library, 1906.

23 D. Nichol Smith, *Warton's «History of English Poetry», Proceedings of the British Academy,* XV, 1929. René Wellek, «Thomas Warton», en *The Rise of English Literary History,* Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1941. Thomas Warton, *The History of English Poetry* (3 vols.), London, 1774-1781. Existe un fragmento del cuarto volumen, que se publicó en una nueva edición del tercero, en 1790. Thomas Warton, *The History of English Poetry* (4 vols.), ed. by Richard Price, London, 1824.

Francis Meres, Bacon, Dryden y Gray ya habían tenido atisbos e ideas más o menos conscientes sobre la organización histórica de la actividad literaria. Pero, hasta Warton, no se había realizado con rigor sistemático tal organización; él fue el verdadero fundador de la historia de la literatura inglesa como disciplina independiente; es decir, la historia de la poesía inglesa en sus formas lírica, épica y dramática. La *History of English Poetry* abarca la trayectoria de la poesía inglesa desde la conquista normanda y el siglo XIII hasta Spenser. El propósito del autor era terminarla con la Revolución de 1688; pero no pudo realizar su proyecto. De todos modos, la *History of English Poetry* es un valioso monumento de historia literaria inglesa, y en unos 60 capítulos, profusamente documentados y organizados con método, Warton presenta un número considerable de escritores, muchos de los cuales eran desconocidos para el lector del siglo XVIII. Warton se interesa por la temática, las fuentes, y a veces incluso por las relaciones e influencias literarias. El material biográfico y poético está desarrollado históricamente, y es indiscutible la seriedad de la investigación realizada, y el asiduo manejo de obras publicadas e incluso manuscritas. La obra supone un esfuerzo sólo comparable al realizado por Johnson en sus *Lives of the Poets* y constituye el primer estudio sistemático de unos cuatro siglos de poesía inglesa, en el que se señalan incluso las corrientes ideológicas y los movimientos genéricos del fenómeno literario. Warton es mejor historiador que crítico, y su libro contiene escasa apreciación estética. Por otra parte, no observa la verdadera proporción entre las figuras; se deja llevar por la doctrina del progreso, y la aplica a la poesía; adopta una actitud de superioridad dieciochista, que le hace criticar a Marlowe y a Shakespeare con un criterio cerrado, y considera a los escritores medievales o renacentistas como representantes de épocas bárbaras. Todo esto, sumado a su incomprensión o ignorancia del catolicismo, constituye un demérito para la obra. A pesar de todo, la *History of English Poetry* es un libro de gran importancia. A Warton debemos la aplicación a la literatura de las categorías históricas elaboradas en su siglo, como los conceptos de «edad», «período», «Edad Media», «Renacimiento» y «Era isabelina». De su gran esfuerzo individual arranca la historia de la literatura inglesa.

Otros. En cuanto a la historiografía dramática, interesa tener en cuenta el estudio de Thomas Percy *Essay on the Origin of the English Stage* (1765), y el de Thomas Hawkins (1729-72) *The Origin of the Drama* (1773). El primero, aunque muy esquemático, contiene un esbozo de historia del drama inglés; el segundo se propone sintetizar el desarrollo gradual del drama inglés anterior a Shakespeare. Como estudios de historia literaria, no se pueden comparar con la obra de Thomas Warton [24].

[24] Para la crítica y la historia literaria inglesas de este período se puede consultar: George Saintsbury, *A History of English Criticism*, Edinburgh, 1955. J. W. H. Atkins, *English Literary Criticism: 17th and 18th Centuries*, London, 1954. Edmund D. Jones, *English Critical Essays* (Sixteenth, Seventeenth, and Eighteenth Centuries), Oxford, 1952. D. J. Enright and Ernst de Chickera (Editors), *English Critical Texts*, London, 1962. George Watson, *The Literary Critics*, Harmondsworth, Penguin Books, 1962. René Wellek, *The Rise of English Literary History*, Chapel Hill, The University of Nort Carolina Press, 1941.

CAPÍTULO VIII

EL ROMANTICISMO INGLÉS

El siglo de las luces se cierra con la Revolución francesa, y el XIX se inaugura con las guerras napoleónicas, que envuelven poco menos que a Europa entera. La derrota de Napoleón en Waterloo (1815) pone fin a un largo período bélico, en el que Inglaterra desempeña un papel importantísimo; con el ascenso y el hundimiento del dictador de Europa, sucumbe la primera república francesa, aunque no los ideales que la revolución había despertado. Como en tantas ocasiones a lo largo de la historia humana, la Revolución francesa encendió unas ilusiones que el movimiento pendular de la realidad se encargó de mitigar. Wordsworth y Coleridge, por ejemplo, que recibieron con entusiasmo la aurora de la Revolución, se desilusionaron por completo al ver su pavoroso desarrollo y sus fatales consecuencias. Scott reaccionó siempre en un sentido conservador; pero la segunda generación romántica, con Byron, Shelley y Leigh Hunt, aunque liberal en su ideología política, no podía poner en la Revolución la fe que ésta había inspirado a sus mayores. Este largo período de guerras ocasionó la miseria, el desempleo, el descenso de los salarios, motivos que desencadenaron el resentimiento de gran parte del pueblo británico. Poetas como Shelley y Thomas Hood levantaron su voz por la justicia social o revelaron la miseria que invadía ciertas zonas de la sociedad. Hubo matanzas y rebeliones que condujeron a los atenuantes, no demasiado eficaces, del «Reform Bill» [1] y de las «Corn Laws» [2]. Estos hechos, y el natural avance de la Revolución industrial, contribuyeron a desarrollar un interés enorme por las condiciones sociales, y las exigencias para mejorar la vida del hombre se ampliaron y profundizaron de tal modo, que vinieron a dar sentido y color a la literatura de la época [3].

[1] Sistema reformista, más amplio y justo, de representación parlamentaria, introducido por lord John Russell en 1831 y llevado a la práctica con dificultades en 1832.

[2] Leyes proteccionistas que se oponían a las importaciones de trigo del extranjero. La «Corn Law» fue abolida por Pitt en 1846, como resultado del movimiento de Bright y Cobden contra estas medidas, del descontento público y del hambre de Irlanda en 1845.

[3] G. M. Trevelyan, *Illustrated History of England*, London, 1956. Idem, *English Social History*, London, 1946. J. R. Green, *A Short History of the English People* (4 vols., 1888-90), London,

1. LA POESÍA ROMÁNTICA INGLESA

El Romanticismo fue un movimiento cultural europeo [1] que se produjo en la primera mitad del siglo XIX y se enfrentó con el racionalismo y la unificación imperantes en la Europa del XVIII. La característica fundamental del Romanticismo es su exaltado idealismo. Como fenómeno literario, respondió al anhelo de ampliar la teoría estética dieciochista impuesta a las letras por los preceptistas horacianos Boileau, Pope, Muratori, Gottsched y Luzán, y dotar a la literatura de variedad, aliento subjetivo, valor humano, fuego pasional y sentimiento en grados que hasta entonces no había poseído. Sin oponerse a la Ilustración o a sus formas clasicistas, quería ensanchar su base y corregir sus limitaciones.

El Romanticismo, en sus orígenes más remotos, aparece en Inglaterra con Thomson, Richardson, Young y Gray, pasa al continente con Rousseau y con Goethe, y va proyectando su llamada de un país a otro, hasta que se produce un clamor general: en la época de Byron, Shelley y Keats, en toda Europa resuena o está a punto de hacerse oír la nota estridente, o nostálgica, de las generaciones románticas. El término mismo es de origen inglés, y desde Henry More (1659) hasta Fanny Burney (1778), pasando por Thomson (1730) y Richardson (1748), se ha utilizado para designar lo novelesco, lo extraordinario, y lo que representa libertad absoluta de la imaginación [2].

La importancia del movimiento romántico fue tan amplia e intensa, que abarcó y sacudió todos los ámbitos de la cultura occidental durante un siglo, si tenemos en cuenta los destellos de su aurora y los resplandores de su ocaso. Resumiendo, se puede decir que, si no en categoría estética, sí en calor humano, en problemática individual y social, en sinceridad, en realismo, en complicación circunstancial y en amplitud, es un fenómeno literario más importante y vasto que el Renacimiento; pues mientras éste permanece dentro de unos limitados términos estéticos —si bien en ellos alcanza hitos de calidad insuperable—, el Romanticismo parece ahondar más en los recónditos sectores del alma humana y, por otra parte, incorpo-

---

1964 (2 vols.). Arthur Bryant, *The Years of Endurance, 1793-1802,* London, 1942. Idem, *Years of Victory, 1802-1812,* London, 1944. Idem, David Thomson, *England in the Nineteenth Century,* vol. VIII de *The Pelican History of England,* ed. by J. E. Morpurgo, Pelican Books, 1963-76. *The Age of Elegance, 1812-1822,* London, 1955. Leonard M. Trawick (editor), *Backgrounds of Romanticism (English Philosophical Prose of the Eighteenth Century),* Indiana University Press, 1967. Hugh Honour, *Romanticism,* London, 1979. Harold Bloom and Lionel Trilling, *Romantic Poetry and Prose,* Oxford University Press, 1973. Hans Juretschke (ed.), *Los orígenes del Romanticismo en Europa.* Tirada aparte de la revista *Filología Moderna,* Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid, núms. 71-72, 1982. Félix Martín, «Hacia una historia literaria crítica sobre el romanticismo inglés y americano», en *Filología Moderna.* Idem, núms. 71-73, 1981.

[1] Me refiero a Europa y, naturalmente, a todo el mundo europeizado.

[2] Henry More, *The Immortality of the Soul* (1659), II, IX. James Thomson, *Autumn* (1730), verso 252. Samuel Richardson, *Clarissa* (1747-48), edición de John Butt en Everyman's Library, London, vol. III, carta 31. Fanny Burney, *Evelina* (1778), carta 76.

ra geográficamente a Rusia y a la Europa oriental, así como a los países colonizados por España, Inglaterra y otras naciones de Occidente.

Ya se indicó en el capítulo dedicado al siglo XVIII que los románticos ingleses se adelantaron a los demás europeos: Thomson se adelanta a Gessner, Richardson a Rousseau, Young a Cadalso, Gray a Pindemonte. Debe corregirse la teoría que sitúa el despertar del Romanticismo en Alemania, como también la que lo vincula a Rousseau y a la Revolución francesa. Es en Inglaterra donde se produce antes que en ningún otro país la reacción contra el Clasicismo francés, aunque la primera batalla que se da en el campo de las ideas estéticas tenga lugar entre Suiza y Alemania [3]: se trata de la polémica sostenida en 1740-41 por Bodmer y Breitinger contra Gottsched, en la que éste, acérrimo partidario del gusto neoclásico francés, es combatido por los críticos de Zurich, influidos ya por la nueva dirección que tomaba la literatura inglesa. Grandes focos de irradiación prerromántica surgirán unos años más tarde en Francia y Alemania con Rousseau y Saint-Pierre, Goethe y Schiller; pero el cambio de rumbo lo habían trazado los ingleses a partir de 1725. Es preciso, sin embargo, hacer una concesión especial a Francia: los orígenes del elemento pasional de carácter romántico y con valor de época en la literatura es muy probable que estén en *Manon Lescaut,* la célebre novela amorosa del abate Prévost, publicada en 1731.

Esta nueva modalidad literaria que se produce en Inglaterra se manifiesta al menos en cuatro o cinco caracteres distintos [4], y pasa en seguida al continente, por vía directa, o por la traducción. Francia sirve generalmente de enlace entre las literaturas del Norte y las del Mediodía, y las famosas traducciones de Prévost y de Letourneur introducen a Richardson y a Young en el público culto europeo. Los alemanes, por su parte, vierten a su lengua las obras de Richardson y Macpherson a poco de publicarse. En Italia, el abate Cesarotti traduce a Macpherson en 1769-72 (traducción que Montengón utilizará para verter al español los poemas ossiánicos, en 1801), Alessandro Verri imita a Young en *Le notti romane al sepolcro de' Scipioni* (1792;1804), Ippolito Pindemonte hace lo mismo con Gray en *I Cimiteri* e *I Sepolcri* (1806).

El romanticismo inglés, que se había ido formando a lo largo del siglo XVIII desde Thomson a Burns, floreció esplendorosamente durante los primeros treinta años del XIX, logrando este desarrollo sin estridencias ni forcejeos, como consecuencia natural del cambio interno que se venía operando en el mundo de las ideas y los sentimientos. El romanticismo, en Inglaterra, es un movimiento de orden psicológico mucho más que doctrinario, que responde a exigencias internas —subjetivismo, capacidad de admiración, espontaneidad, amor a las vaguedades y lejanías temporales y

[3] Tampoco es de extrañar que sucediera así. Inglaterra, original y creadora, pero más bien descuidada en cuanto a teorías, produce mucho y analiza poco. En cambio, la Suiza de lengua alemana, tan preocupada siempre por la marcha de las ideas estéticas, recoge antes que nadie el sentido de este movimiento y se esfuerza por difundir la nueva literatura inglesa en Europa.

[4] Amor a la naturaleza, amable sentimentalismo, ambiente nocturno, meditación poético-filosófica de tono melancólico e interés por el pasado medieval u ossiánico.

espaciales, etc.—, más que a ningún afán de oposición a unas reglas estéticas pretéritas o de negación de las aspiraciones que habían constituido la esencia de la época precedente [5]. Consiste en un enérgico lanzamiento de ideales espontáneos, exaltados y libres, concentrados en dos generaciones de poetas, algunos de la mayor importancia y todos diferentes entre sí. Ellos son los que caracterizan el movimiento romántico inglés y le proporcionan vigor y fisonomía.

A medida que se coronaba el siglo XVIII, el movimiento iba tomando conciencia y ensanchaba sus fronteras; en el lindero de uno y otro siglo, encontramos por un lado a los románticos alemanes de Jena, fervientes admiradores de Shakespeare y Calderón, y por otro a los lakistas, influidos por el panteísmo rousseauniano y por el colorido de las leyendas medievales españolas. En este momento el Romanticismo inglés había perdido ya su insularidad y se iba convirtiendo en un fenómeno europeo en el que cada literatura daba y recibía elementos diversos: Inglaterra, Francia y Alemania entrecruzaban recíprocamente sus corrientes; Alemania e Inglaterra, sobre todo, influían en Italia; y todas, especialmente Francia e Inglaterra, repercutían en España, cuya literatura fue de las últimas en entrar de lleno en el concierto romántico internacional. No se olvide, sin embargo, la importancia que tiene España como foco de inspiración en el despertar del Romanticismo: recordemos los nombres de Schlegel y Tieck en Alemania; de Percy, Southey, Scott, Byron, Savage Landor, Irving y Longfellow, en las letras inglesas; de Chateaubriand, Gautier, Musset y Mérimée, en Francia. Complicado, a la vez que interesantísimo, es el fenómeno literario que nos ocupa; se puede afirmar que el romanticismo es uno de los períodos de más universalidad en la historia de las letras [6].

LOS POETAS DE LOS LAGOS

Wordsworth. La semilla de Thomson y su escuela produce magnífica cosecha en el distrito de los lagos, al N.O. de Inglaterra [7]. Allí vivió

---

[5] En contadas circunstancias la literatura inglesa se ajusta a métodos tan precisos como la francesa, y los ingleses no suelen apasionarse por disputas académicas: el alboroto que causó el manifiesto contenido en «La préface» del drama *Cromwell,* de Víctor Hugo, y la batalla que ocasionó el estreno de *Hernani,* son inconcebibles en Inglaterra.

[6] A. W. Ward and A. R. Waller (editors), *The Cambridge History of English Literature,* vols. XI-XII, Cambridge, 1953. W. L. Renwick, *English Literature, 1789-1815,* vol. IX, de *Oxford History of English Literature,* Oxford, 1963. Ian Jack, *English Literature, 1815-1832,* vol. X de *Oxford History of English Literature,* Oxford, 1963. Oliver Elton, *A Survey of English Literature, 1780-1830,* vols. I-II, London, 1912; 1961. George Saintsbury, *A History of Nineteenth Century Literature, 1780-1900,* London, 1908. Idem, *A History of English Criticism,* Edinburgh, 1955. Boris Ford (editor), *From Blake to Byron,* vol. V, de *The Pelican Guide to English Literature,* Harmondsworth, 1957. Graham Hough, *The Romantic Poets,* London, 1958. Esteban Pujals, *El romanticismo inglés,* Santander, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1969. George Watson, *The Literary Critics,* Penguin Books, 1962. *English Critical Texts,* ed. by D. J. Enright and E. de Chickera, Oxford University Press, 1962.

[7] El Lake District se halla en Cumberland, Westmorland, y abarca también una pequeña parte de Lancashire. Su paisaje ondulante es una encantadora combinación de montañas, va-

Wordsworth durante casi toda su vida, y allí acudieron, atraídos por lazos de amistad y parentesco, primero Coleridge y después Southey, que habitaron en el Lake District durante algún tiempo. He aquí por qué a los tres se los agrupa con el nombre de lakistas y se les supone que fundaron una asociación poética llamada Lake School, lo cual no es totalmente cierto. Esta denominación cumple una función catalogadora, pero no responde con precisión a la realidad; pues, aúnque es verdad que hubo estrecha amistad entre ellos, e incluso colaboración, en definitiva cada cual siguió su rumbo, y se pueden señalar entre ellos actitudes poéticas y gustos notablemente diferentes [8]. Con ellos empieza, sin embargo, el romanticismo inglés propiamente dicho, que llegará a su apogeo con Scott, Byron, Shelley y Keats. Se puede decir que la publicación, en 1798, de las *Lyrical Ballads* por Wordsworth y Coleridge, inicia el nuevo movimiento en Inglaterra.

William Wordsworth (1770-1850) [9] es el poeta que, con lenguaje familiar, directo, produndo y sencillo, enseña a los hombres a ver en la naturaleza el espíritu de la belleza y la bondad puesto en ella por la mano del Creador. Nació en Cockermouth, un pueblo de Cumberland, y, aparte las temporadas que pasó en la Universidad de Cambridge, y en Londres, y sus viajes por el continente [10], vivió siempre en el distrito de los lagos [11], dedicado por completo a la poesía, gozando de una existencia tan sencilla como feliz. Los únicos contratiempos de su vida, uno de carácter sentimental y el otro político, son sus amores juveniles en Orleans y Blois con Annette Vallon, a quien dejó una hija [12], y su desengaño de los resultados

lles, pueblecitos y lagos. Grasmere y sus alrededores hacen más comprensible la poesía de la naturaleza de Wordsworth y la profundidad y sencillez de su concepción del mundo y de la vida.

[8] Ver Thomas de Quincey, *Reminiscences of the Lake Poets* (1834-40), en *Collected Writings* (14 vols.), ed. by David Mason, Edinburgh, 1889-90, vol. II, caps. II-V. Idem, *Reminiscences of the English Lake Poets,* intr. by John E. Jordan, London, 1961.

[9] S. T. Coleridge, *Biographia Literaria* (1817), London, 1952. William Hazlitt, «Mr. Wordsworth», en *Lectures on the English Poets, and the Spirit of the Age* (1819 and 1825), London, 1951. Thomas de Quincey, *Reminiscences of the English Lake Poets,* London, 1961. Mathew Arnold, «Wordsworth» en *Essays in Criticism* (1888), London, 1964. H. Darbishire, *The Poet Wordsworth,* Oxford, 1950. F. W. Bateson, *Wordsworth: A Re-interpretation,* London, 1954. Mary Moorman, *Wordsworth: A Biography* (2 vols.), Oxford, 1957. E. Legouis, *William Wordsworth and Annette Vallon,* Londres, 1922. E. D. Dirsch, Jr., *Wordsworth and Schelling. A Typological Study of Romanticism,* New Haven, 1960. F. Marsh, *Wordsworth Imagery. A Study of Poetic Vision,* New Haven, 1952. H. G. Margoliouth, *Wordsworth and Coleridge, 1795-1834,* London, 1953. Esteban Pujals, «William Wordsworth: un poeta con programa», en *Drama, pensamiento y poesía en la Literatura inglesa,* Madrid, Rialp, 1965; rev. 1982. Geoffrey Durrant, *William Wordsworth,* Cambridge, 1969. David Pirie, *William Wordsworth (The poetry of Grandour and Tenderness),* London, 1982. William Wordsworth, *The Poetical Works,* ed. by E. de Selincourt and H. Derbishire (editors), 5 vols., Oxford, 1940-9. Wordsworth and Coleridge, *Lyrical Ballads,* ed. by R. L. Brett and A. R. Jones, London, 1968. William Wordsworth, *The Prelude* (1805), ed. by E. de Selincourt, 1932; corrected by Stephen Gill, Oxford, 1970. *The Letters of William and Dorothy Wordsworth,* ed. by E. de Selincourt (5 vols.), Oxford, 1937-9.

[10] Suiza, Italia, Francia y Alemania.

[11] En 1799 se instaló en Grasmere, en el corazón de los lagos, y allí pasó su vida. Desde 1799 habitó en Dove Cottage, una casita de las afueras de Grasmere, hoy museo, y en 1808 se trasladó a Rydal Mount, una vivienda más cómoda a poca distancia de Grasmere y no lejos de Ambleside, donde vivió hasta su muerte. Sus restos descansan en el cementerio de Grasmere.

[12] Ver el soneto XXX, sobre una tarde en la playa de Calais *(Miscellaneous Sonnets,* Part I), escrito en agosto de 1802. Esta hija, Caroline, se casó en 1816.

de la Revolución francesa, en cuyos ideales había puesto su ilusión humanitaria. Pero la tranquilidad de su retiro en plena naturaleza, el cariño de su hermana Dorothy, y sus amigos, consiguieron curar estas heridas, y en su vocación poética halló la orientación y el verdadero objetivo de su vida. En 1802 se casó con Mary Hutchinson, su amiga de la infancia. Fue nombrado poeta laureado después de la muerte de Southey, en 1843.

Wordsworth escribió mucho. En 1798 publicó, en colaboración con Coleridge [13], la primera edición de *Lyrical Ballads,* perfecta muestra de lo que llegaría a ser su poesía, y, en 1807, aparecieron sus dos volúmenes de *Poems* [14], que contenían los mejores frutos de su genio lírico. Wordsworth escribió también dos poemas narrativos: *The Prelude,* terminado en 1805, pero inédito hasta 1850, y *The Excursion* (1814); ambos son extensos fragmentos armónicos de *The Recluse,* vasta obra poético-filosófica, de carácter autobiográfico, que no llegó a completarse. *The Prelude,* que consta de catorce libros —unos 7.800 versos—, describe el desarrollo de sus facultades poéticas en la niñez, sus estudios, su estancia en Francia —aunque no menciona sus relaciones con Annette [15]—, es decir, la reacción del poeta ante el mundo y el desarrollo de su amor a la naturaleza y a la humanidad. Es una extensa meditación basada en la experiencia personal del autor, cuyo tema lo constituye la vida del propio Wordsworth como poeta. Al lector actual poco sensible a los datos humanos, y no habituado a leer poemas, puede parecerle fatigoso leer cerca de 8.000 versos sobre la formación de una poeta. Sin embargo, el trabajo se ve recompensado, pues en sus páginas, llenas de emoción y espiritualidad, quedan plasmados con extraordinaria belleza los elementos esenciales de la vida del hombre y los que tuvieron importancia decisiva en el desarrollo de sus facultades estéticas. Su instrumento es el verso blanco, usado magistralmente por Wordsworth, tanto en los momentos de sencillez y familiaridad como en los de inspirado apasionamiento. *The Excursion,* en nueve libros —unos 8.800 versos—, es la parte central del plan originario de *The Recluse,* y se ocupa principalmente de las sensaciones e ideas de un poeta que vive en su retiro. El argumento es sencillísimo; consiste en las consideraciones del poeta, las de un filósofo vagabundo, las de un solitario pesimista e incrédulo que desespera de la existencia, y las de un sacerdote que alecciona a sus feligreses narrándoles la vida de personas enterradas en su cementerio. En los dos últimos libros se considera la degradación sufrida por las clases humildes a causa de la expansión industrial de principios del siglo XIX, y se propone el remedio de una educación apropiada. En el libro primero

---

[13] La mayor parte del contenido de *Lyrical Ballads* es obra de Wordsworth; Coleridge solamente aportó cuatro composiciones.

[14] Que Byron reseñó favorablemente en la revista *Monthly Literary Recreations,* en julio de 1807.

[15] En la redacción originaria de *The Prelude* (al fin del libro IX) sí aparece una preciosa narración en que, poéticamente velado, figura el episodio de los amores de Wordsworth y Annette. Este fragmento se publicó con el título de «Vaudracourt and Julia», en 1820, formando un poema separado. Consta de 306 versos, y en él se expresa la gloriosa sensación que en el alma nueva y limpia de un joven despierta el primer amor de una mujer. Ver *The Prelude* (texto de 1805), Ernest de Selincourt, ed. Oxford University Press, 1964.

se incluye «The Story of Margaret» o «The Ruined Cottage», que originariamente constituía una composición separada. *The Prelude* y *The Excursion* son poemas meditativos, y, al mismo tiempo, narrativos y descriptivos, cuyos asuntos no parecen demasiado a propósito para lograr ambiciosos resultados estéticos; se salvan por la admirable amalgama de poesía y pensamiento, y por las grandes cualidades líricas de Wordsworth.

Wordsworth carecía de la capacidad constructiva de Byron [16] —para compararlo con un poeta de su categoría— [17]; por eso, a veces, desintegra un conjunto narrativo en una cadena de momentos líricos. Donde se manifiesta mejor ese procedimiento es en los *Ecclesiastical Sonnets* (1822), cuyo tema es la historia religiosa de Inglaterra desde el establecimiento del cristianismo hasta el siglo XIX, pasando por la Reforma [18]. El tema no podía ser más adecuado para la poesía narrativa. Wordsworth, sin embargo, con un instinto que nuestro tiempo, sin duda, le agradece, observa el desarrollo histórico desde un punto de vista lírico y lo desgrana en un rosario de sonetos de inapreciable valor.

No obstante, tiene un excelente poema narrativo de menor amplitud, *The White Doe of Rylstone (La gama blanca de R.*, escrito en 1808, publicado en 1851). En una pastoral de unos 500 versos, escrita en 1800 («Michael»), ya había demostrado sus posibilidades para el poema de alguna extensión; esta facultad llega a su cima en *The White Doe of Rylstone,* que es, probablemente, el poema largo (cerca de 2.000 versos) más delicadamente concebido por Wordsworth. Su argumento lo constituyen las luchas religiosas de la época de Isabel I y la vida de santificación que observa la superviviente de una familia católica: una joven que, por medio del sufrimiento, llega a tal grado de pureza, que produce la sensación de pertenecer al otro mundo; recibe regularmente la visita de una gama blanca, cuya apariencia simboliza la inocencia de la naturaleza.

Pero sin duda el sector más asequible de la obra de Wordsworth, y el más conocido actualmente —aparte ciertos fragmentos de los grandes poemas citados—, es una selección de poemas, más o menos extensos, que

[16] Recuérdese lo que dijo Hazlitt sobre este punto: Wordsworth «no logra constituir un todo, carece de la facultad constructiva». W. Hazlitt, *On the Living Poets* (1818), en *Tribute to Wordsworth,* de Muriel Spark y Derek Stanford, Londres, 1950, pág. 40.

[17] Matthew Arnold, en su *Poetry of Byron, Chosen and Arranged* (1881), consideraba a Wordsworth y a Byron como los poetas más grandes de su siglo, situándolos por encima de Keats, a quien juzga más cuidadoso, y de Shelley, cuya poesía le parece más bella. Véase H. J. C. Grierson, «Lord Byron», cap. 1 de *The Background of English Literature. Classical and Romantic,* London, Chatto and Windus, 1925; 1950.

[18] A partir de la muerte de su hermano en un naufragio (1805), se nota en Wordsworth un ansia de acercamiento espiritual a la religión revelada; esta actitud culminará en sus *Ecclesiastical Sonnets.* Sin embargo, Wordsworth no frecuentaba la Iglesia, por el lamentable estado en que ésta se hallaba en la Inglaterra de entonces, por la pobreza intelectual de sus ministros y la desconexión entre la religión y la vida. Como dice Norman Lacey *(Wordsworth's View of Nature and its Ethical Consequences,* Cambridge University Press, 1948, págs. 118-119), si Wordsworth hubiera podido encontrar en la Iglesia anglicana el sentido de adoración que él hallaba en el fondo de las cosas y en sí mismo, «y hubiera previsto la importancia de relacionar la revelación de la naturaleza y la revelación de las sagradas escrituras, acaso hubiera originado una línea de pensamiento que se habría opuesto firmemente al darwinismo, evitando quizá el enfrentamiento de la religión y la ciencia».

se publicaron de 1798 a 1807. Entre ellos se encuentra la oda «Intimations of Immortality from Recollections of Childhood» («Insinuaciones de inmortalidad derivadas de los recuerdos de la infancia», 1803-1806), en donde nos presenta el mundo a través de los ojos maravillados de la niñez, un mundo contrapuesto a la visión realista del adulto, para quien la costumbre ha despojado las cosas de su «luz celestial». La tesis wordsworthiana —que procede de Vaughan, y también inspiró a Traherne— se sirve hasta cierto punto del mito platónico de la metempsicosis, y consiste en la visión dorada que el niño tiene de la naturaleza y de la vida, como recuerdo de mundos mejores.

There was a time when meadow, grove, and stream,
The earth, and every common sight,
To me did seem
Apparelled in celestial light,
The glory and the freshness of a dream.
It is not now as it hath been of yore;
Turn wheresoe'er I may,
By night or day,
The things which I have seen I now can see no more.

(Hubo un tiempo en que el prado, el soto y la corriente,
La tierra, y las vistas más sencillas,
A mí me parecían
Vestidos de una luz celeste,
La gloria y el frescor de un sueño.
Ya no sucede ahora como ocurría antaño;
Me vuelva adonde quiera
De noche o de día
Nunca veo ahora las cosas que veía.)

Son inolvidables el poema inspirado en la Abadía de Tintern y los sonetos escritos en la playa de Calais y sobre el puente de Westminster *(Miscellaneous Sonnets,* I, 30; II, 36).

La obra correspondiente a la segunda parte de su larga vida no es tan destacada: a medida que se borran del recuerdo de Wordsworth las frescas impresiones recibidas en la infancia y se desvanecen sus sueños de hermandad humana, su inspiración se abate, su poesía pierde lirismo y se remansa en una actitud filosófico-moral.

Wordsworth observa el mundo con una simpatía tan honda, que siempre encuentra una relación espiritual entre todas las cosas, por sencillas que parezcan. A la maravillada y espontánea capacidad perceptiva del poeta, se agrega en él una visión profunda. Su poesía de la naturaleza, por ejemplo, va mucho más allá de la descripción, y nos enseña cómo hablan a los hombres Dios y la creación. Así, un dafodelo, un arroyo o una joven hermosa no se presentan al poeta rodeados sólo de su belleza sensible, sino con todo el encanto de un simbolismo espiritual. Un amanecer no es para Wordsworth meramente un cuadro soberbio, sino una consagración espiritual de la naturaleza: el sol naciente es una hostia levantada por la mano de Dios. El lenguaje de Wordsworth es sencillísimo. Reduce a un

tono familiar el empaque de la poesía del siglo XVIII, y emplea con admirable precisión palabras de uso diario. Su estilo expresa con fidelidad y eficacia la intensidad de su visión poética. Wordsworth es uno de los sonetistas ingleses más grandes. Entre sus colecciones de sonetos tiene algunos motivados por nuestra Guerra de la Independencia, que respiran vibrante simpatía por la gesta del pueblo español [19].

Coleridge. Samuel T. Coleridge (1772-1834) [20] es el poeta enamorado de los sucesos extraordinarios. De mentalidad distinta de la de su íntimo amigo Wordsworth, mientras éste sublima lo cotidiano y despereza nuestros ojos obligándolos a observar la inadvertida belleza del mundo que nos rodea, Coleridge nos transporta a las regiones de lo sobrenatural, dando a sus sombras un poder de captación que nos arranca de la realidad y nos eleva a regiones más altas. Ideológicamente procede del movimiento trascendentalista alemán, y es evidente su influencia en el trascendentalismo norteamericano.

Coleridge fue toda su vida un soñador y siempre anduvo tropezando con la realidad. Estudió en Cambridge, y su primera gran idea (en la cual Southey tuvo su parte) fue estructurar un programa de regeneración humana que debía llevarse a cabo en Norteamérica con la fundación de una arcádica hermandad «pantisocrática». No faltaron almas bucólicas que se unieran a ella, pero faltó un Mecenas que confiara en la capacidad colonizadora de los ilusionados poetas. Frustrado el programa americano, Coleridge se casó con la hermana de la novia de Southey, y publicó su primer volumen de versos *Poems on Various Subjects* (1796).

Poco después conoció a Wordsworth, y ambos amigos idearon publicar juntos una colección de composiciones en las cuales Coleridge se inspiraría en el aspecto misterioso de los hombres y las cosas, y Wordsworth, con su rica imaginación, sublimaría lo cotidiano de la vida [21]. En 1798 aparecieron las *Lyrical Ballads*, que contenían cuatro poemas de Coleridge, el principal de los cuales, «The Rime of the Ancient Mariner» («La balada

---

[19] De estos sonetos hay dos sobre el Convenio de Cintra (1808), uno está inspirado en Zaragoza (1809), otro en Palafox (1810), otro en los vascos, otro en el roble de Guernica (1810), otro en la indignación de los españoles (1810) y tres en las guerrillas (1810-1811).

[20] E. K. Chambers, *Coleridge: A Biographical Study*, Oxford, 1950. Humphry House, *Coleridge: the Clark Lectures*, London, 1953. W. Walsh, *Coleridge: The Work and the Relevance*, London, 1967. William Hazlitt, «Mr. Coleridge», en *Lectures on the English Poets* (1819) *and The Spirit of the Age* (1825), London, 1951. Herbert Read, *Coleridge as Critic*, London, 1949. A. E. Powell, *The Romantic Theory of Poetry*, London, 1926. Roberta F. Brinkley, *Coleridge on the Seventeenth Century*, Duke University Press, N. C., 1955. J. B. Beer, *Coleridge the Visionary*, 1959. Idem, *Coleridge's Poetic Intelligence*, London, 1977. I. A. Richards, *Coleridge on Imagination*, with comments of Kathleen Coburn, Bloomington, Ind., 1960. J. R. de J. Jackson, *Method and Imagination in Coleridge's Criticism*, London, Routledge and Kegan Paul, 1969. S. T. Coleridge (and Wordsworth), *Lyrical Ballads*, edited by R. L. Brett and A. R. Jones, London, 1968. S. T. Coleridge, *Complete Poetical Works*, edited by E. H. Coleridge, 2 vols., Oxford, 1912. S. T. Coleridge, *Biographia Literaria* (1817), London, 1957. S. T. Coleridge, *Collected Letters*, E. L. Griggs (editor), 6 vols., Oxford, 1956. S. T. Coleridge, *Notebooks*, 11 vols., Kathleen Coburn, New York, 1957.

[21] Véase S. T. Coleridge, *Biographia Literaria* (1817), cap. XIV.

del viejo marinero»), abría el volumen [22]. Es un poema de 625 versos breves, dividido en siete partes, en el que un viejo hombre de mar detiene a un invitado, que asistía a una boda, para contarle una curiosa aventura. Una vez, durante sus años de navegación, un temporal arrastró su barco hacia el Polo Sur. En medio de los hielos, un albatros vino a posarse sobre la cubierta del navío, y la tripulación lo recibió con alegría. Como ave de buen agüero, fue siguiendo al barco en su rumbo hacia el Norte, y todos los días descendía al puente, llamado por los marinos, en busca de comida o diversión. Pero el marinero narrador tuvo la crueldad de matar al ave de un tiro de ballesta. Este hecho supuso una ruptura del orden natural y una ofensa a la razón, que recibió el merecido castigo. Desde entonces, una extraña maldición se cierne sobre el bajel, que es arrastrado hacia el Ecuador, y queda paralizado en el océano. Todo el personal de a bordo muere de sed, menos el marinero, que tiene fantásticas visiones y misteriosas aventuras. Al comienzo de la quinta parte, hay una salutación a la Virgen María por haberle enviado la bendición de la lluvia. Después de mucho sufrimiento y compunción, el viejo marinero avista el faro de su país natal, y el barco arriba al puerto. Al llegar a tierra, un ermitaño le impone la penitencia de viajar constantemente por el mundo enseñando a los hombres amor y respeto a todas las criaturas. «The Rime of the Ancient Mariner» lleva el sello inconfundible de su autor. Es una composición atractiva y bien estructurada, la más conocida de toda la producción poética de Coleridge.

Otro título importante es *Christabel*, poema inconcluso, de tema medieval, algo más extenso que «The Ancient Mariner», escrito durante los años 1797-1800, publicado en 1816. Una noche Christabel, hija del noble Leoline, mientras reza por su amado en un bosque, encuentra a una joven muy bella y desesperada, y la lleva al castillo. La joven se hace pasar por Geraldine, hija de Roland de Vaux, en otros tiempos amigo de Leoline; pero lo cierto es que en ella se encubre un ser misterioso que ha tomado la forma de Geraldine para hacer el mal. Christabel se ha dado cuenta de ello a pesar del disfraz, pero no puede manifestarlo porque está bajo la acción de un encantamiento. A la mañana siguiente Christabel presenta a Geraldine a su padre, el barón Leoline, y éste se enamora de ella, fascinado por la aparente belleza de la supuesta hija de Roland de Vaux. Pero el bardo Bracy ha tenido un sueño en el que una paloma se lamentaba porque tenía una serpiente verde enroscada al cuello y a las alas, símbolo de la extraña relación entre Christabel y Geraldine. Pero el barón no le hace caso, y envía al bardo a pedir a Roland que acuda con todo su séquito a recoger a su hija. Aquí se trunca el poema. En él Coleridge se proponía desarrollar poéticamente un caso de brujería, y presentarlo —aunque de forma embozada— como si se tratara de algo corriente, sin servirse de ningún recurso sobrenatural ni apelar a las ciencias ocultas. Es cierto que aparecen unas señales misteriosas cuando Geraldine entra en el castillo; pero esto sucede de

[22] Estos poemas eran «The Ancient Mariner», «The Nightingale» («El Ruiseñor») y dos fragmentos de *Osorio*, drama de tema español todavía inédito. En la edición de 1800, Coleridge añadió el poema «Love».

un modo que puede considerarse natural, y sólo al releer atentamente el poema se percibe que no es así. Para Christabel y los demás personajes —salvo el bardo Bracy— todo sucede normalmente. La escenografía con que se inicia el poema es completamente romántica: es media noche, la luna luce pálida, el bosque está desolado y hace frío, el reloj del castillo da la hora y el viejo perro contesta a las campanadas con sus aullidos.

Kubla Khan no es más que el fragmento inicial de un poema —54 versos—, y describe con una tenue fantasía oriental el palacio de Kubla Khan tal como a Coleridge se le apareció en sueños. El poeta lo escribió un día de verano de 1797, y no pudo continuarlo porque alguien le interrumpió bruscamente, rompiendo el débil hilo argumental que sostenía su inspiración. Se publicó, junto con *Christabel*, en 1816 a instancias de lord Byron.

«The Nightingale» («El ruiseñor»), «Frost at Midnight» («Escarcha a medianoche»), «Dejection: an Ode» («Desaliento: Oda»), «Love» («Amor») y «Youth and Age» («Juventud y madurez») son poemas de cierta extensión, inspirados y conseguidos, que expresan sentimientos y una percepción especial de la naturaleza. «Time, Real and Imaginary» («Tiempo, real e imaginario») son manifestaciones líricas de gran calidad.

Coleridge es sin duda, entre los románticos de la primera generación, el poeta de más vigor intelectual y en algunas de sus composiciones aparece su genialidad. Pero tanto su vida como su obra producen la impresión de algo no terminado. En el prólogo a *Christabel*, él mismo reconoce su poca tenacidad: su voluntad desfallece cuando se trata de llevar a cabo algo que requiera continuidad. Indolente y abúlico, esclavo del opio desde su juventud, su capacidad de realización es escasa y la efectividad de su talento se halla notablemente disminuida. Su comparación con Wordsworth o con la industriosa asiduidad de Southey no puede ser más aleccionadora. Pero ni la enfermedad ni el opio lograron destruir por completo su brillante imaginación y la simpatía de su persona. Aunque su vida fue siempre a la deriva, sus mágicas dotes de conversador, su buena disposición y su atractivo personal, le granjearon el aprecio de sus contemporáneos.

Southey. Robert Southey (1774-1843) [23], el tercer poeta de los lagos, estudió en Oxford. A los veintiún años se casó con la cuñada de Coleridge, y, con impulso romántico, se separó de ella al pie del altar para partir inmediatamente hacia Lisboa. Viajó por España y Portugal, y se interesó siempre por la literatura y la historia españolas. En 1813 fue nombrado poeta laureado [24]. Vivió durante cuarenta años en Greta Hall, cerca de Keswick, en el distrito de los lagos.

---

[23] William Hazlitt, ver «Mr. Southey», en *Lectures on the English Poets, and The Spirit of the Age* (1819 and 1825), London, 1951. Edward Dowden, *Southey*, London, 1879. Jack Simmons, *Southey*, London, 1945. Geoffrey Carnall, *Southey and His Age*, Oxford, 1960. Robert Southey, *Poems*, Edited by Maurice H. Fitzgerald, Oxford, 1909. Robert Southey, *Letters: a Selection*, Edited by Maurice M. Fitzgerald, Oxford, 1912.

[24] Walter Scott, que había rehusado aceptar el nombramiento, propuso que se lo ofrecieran a Southey. Véase De Quincey, *Reminiscences of the Lake Poets*, en *Collected Writings*, Edinburgh, 1889-90.

En los primeros años del siglo XIX, cuando Scott no era aún todo lo conocido que llegó a ser como novelista, cuando la poesía de Wordsworth no atraía demasiado al público, y Byron no había aparecido en la escena literaria, Southey era ya un poeta famoso. En el panorama literario de su tiempo, tuvo tanto prestigio como Wordsworth y Coleridge. Hoy no se puede pensar lo mismo; es evidente que no tiene la capacidad imaginativa de muchos de sus grandes contemporáneos. Southey tiene propósitos doctrinales bien definidos, tino para escoger los argumentos, y no carece de dominio técnico para llevarlos a cabo; pero le falta inspiración: su poesía, en general, está desprovista del frescor que la imaginación creadora de Wordsworth presta a las cosas sencillas, y no posee el dominio que Coleridge tiene sobre el mundo visionario y misterioso. De los tres lakistas, Shouthey es el poeta más narrativo, historicista y anecdótico. Escribió conocidas baladas y poemas breves de carácter sentimental y moralizador [25]. Pero en su tiempo, lo más importante de su producción eran sus poemas épicos: *Thalaba* (1801), que relata las hazañas del héroe musulmán de este nombre para acabar con los hechiceros; *Madoc* (1805), cuyo argumento se basa en las luchas y aventuras que este príncipe —hijo de un rey galés del siglo XII— realiza en el Méjico de los aztecas, y *The Curse of Kehama (La maldición de K.*, 1810), que narra la maldición que el monarca indio Kehama lanza sobre un súbdito suyo, por haber matado al príncipe para proteger a su hija de los impúdicos deseos de éste.

Sin duda alguna, el mejor poema de Southey es *Roderick, The Last of the Goths (Rodrigo, el último godo)*, de tema español. En relación con su viaje, y llevado de su interés por el romántico pasado español, Southey se sintió atraído en gran manera por las crónicas y leyendas de los tiempos medievales, y en 1814 publicó su *Roderick,* basándose en la *Crónica de Don Rodrigo,* de Pedro del Corral. El poema está dividido en veinticinco cantos y consta de más de 7.000 versos blancos. Como consecuencia del episodio de Florinda, su padre, don Julián, facilita la entrada de los moros en España para vengarse del rey Rodrigo; éste, perdido el trono, huye hacia el norte de la Península y se dedica a hacer penitencia por la mala acción cometida con Florinda. Arrastrado por el ardor patriótico de los godos montañeses, Rodrigo, ahora monje, regresa a Andalucía, logra penetrar en el campo enemigo y establecer contacto con su primo don Pelayo, al que persuade para que huya al norte y se ponga al frente de las tropas cristianas. Aclamado rey, Pelayo prepara la batalla de Covadonga. Rodrigo está presente, en hábito monacal; sin ser conocido, recibe la confesión de Florinda, que le perdona. Rehabilitado ante sí mismo por las palabras de Florinda, y sintiéndose en parte absuelto de su delito, logra apoderarse de su caballo, y en el fragor del combate se presenta ante el ejército español, lo lleva a la victoria y desaparece. Pasadas varias generaciones, se descubre en una

[25] «The Battle of Blenheim» («La batalla de B.»), «God's Judgment on a Wicked Bishop» («Juicio de Dios sobre un obispo malvado»), «The Inchcape Rock» («La roca de I.»), «His Books» («Sus libros»), «The Widow» («La viuda»), «The Travellers Return» («Regreso del viajero»), «The Old Man's Comforts» («Consuelos de un anciano»), «The Complaints of the Poor» («Lamentaciones de los pobres»).

ermita de Viseo una tumba con el nombre del último rey visigodo español. El *Roderick*, de Southey tiene escenas de verdadera intensidad y grandeza épica [26]. Supera en sinceridad emotiva a otros poemas suyos, y ofrece un ambiente de gran viveza, muy superior a la inspiración libresca en que a menudo se apoyaba el autor. Menéndez Pelayo lo consideraba el mejor de los poemas que tratan este tema, y su calidad es indudable.

Figura interesantísima desde el punto de vista español, Southey escribió varios poemas breves sobre nuestra patria; los publicó en *Letters from Spain and Portugal*, en 1797 [27], y durante la Guerra de la Independencia cantó a menudo los hechos heroicos de los españoles [28]. Revisó, además, las antiguas versiones de *Amadis of Gaul* (1803) y *Palmerin of England* (1807), tradujo la *Crónica del Cid* (1808) y versificó la leyenda de *Garci-Ferrández* (1809). En 1807 publicó las *Letters from England by Don Manuel Espriella*, obra de agradable lectura, que consiste en una serie de cartas que un supuesto joven español escribe desde Inglaterra a principios del siglo XIX, en las que hace una pintura de la época; desde 1822 hasta 1832 publicó los tres volúmenes de su *History of the Peninsular War*. Son bien conocidas las calurosas alabanzas que Southey dedicó al *Poema del Cid* [29]. Fue gran amigo del famoso hispano-británico Blanco-White, y, en 1814, se le nombró miembro honorario de la Real Academia Española de la Lengua [30].

POETAS REGIONALISTAS

Situados en zonas distintas a la del grupo de los poetas de los lagos, pero perteneciendo a la misma época y participando del mismo movimiento, tenemos a Scott y a Moore.

---

26 Recordemos la confesión de Florinda, la emoción de Favila, el hijo de Pelayo, cuando oye desde lejos el sonido del cuerno de guerra de su padre; el momento en que Rodrigo se pone al frente del ejército cristiano en Cangas, y la descripción de la batalla.

27 «Recollections of a Day's Journey in Spain» («Recuerdos de un viaje de un día por España»), «For a Monument at Tordesillas», «For a Column at Truxillo».

28 «At Coruña», «For the Banks of the Douro», «Talavera, for the Field of Battle» («El campo de batalla de T.»), «For the Lines of Torres Vedras», «For a Monument at Albuhera», «For the Walls of Ciudad Rodrigo», «For the Affair at Arroyo Molinos».

29 Como recuerda Menéndez Pidal en su prólogo al *Mío Cid* de la edición de Clásicos Castellanos, Southey conceptuaba nuestra gesta «como decididamente y sobre toda comparación el poema más hermoso escrito en lengua española» (R. Southey, *Chronicle of the Cid, from the Spanish*, London, 1808, p. IX). Y en 1813 añadía Southey, incitando a la revolución literaria: «Los españoles no conocen aún el alto valor que como poema tiene la historia métrica del Cid, y mientras no desechen el falso gusto que les impide percibirlo, jamás producirán nada grande en las más elevadas esferas del arte; bien puede decirse sin temor que, de todos los poemas que se han compuesto después de *La Ilíada*, el *Cid* es el más homérico en su espíritu, si bien el lenguaje de la Península era en aquella época rústico e informe» (artículo anónimo publicado en la *Quarterly Review*, tomo XII, p. 64). Asimismo, Menéndez Pelayo, en su discurso de contestación al de ingreso en la Real Academia Española de Ramón Menéndez Pidal, en 1902, reconocía la perspicacia de Southey al conceder, a principios del siglo XIX, al *Poema del Cid* «el altísimo valor que todos le conceden ahora, aun bajo el aspecto meramente poético» (*Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, vol. 1, p. 145, C.S.I.C., Santander, 1941).

30 El 29 de marzo de 1814. «Actas de la Real Academia Española», 1814, p. 113.

Scott. Walter Scott (1771-1832) [31] sigue la corriente narrativa iniciada por Southey, y, espoleado por Macpherson y Percy, siente la tentadora atracción de lo medieval, resucitando las leyendas de su país con los tres volúmenes del *Minstrelsy of the Scottish Border* (1802-1803). A éstos siguieron sus poemas románticos originales, entre otros *The Lay of the Last Minstrel* (1805), romance de amor y caballería en seis cantos, basado en una bella leyenda escocesa de mediados del siglo XVI [32]; *Marmion* (1808), que trata de las perfidias de un personaje ficticio de la corte de Enrique VIII, y *The Lady of the Lake* (1810), de tema arturiano. Como Southey, Scott se interesó por España, y escribió *The Vision of Don Roderick* —que publicó en 1811—, a fin de recoger fondos para aliviar los estragos de la guerra napoleónica en Portugal. El poema sigue, en parte, la versión original de Miguel de Luna. De acuerdo con ella, don Rodrigo, ansioso por conocer su futuro, tiene la temeridad de penetrar en una bóveda mágica que ha sido declarada de fatal augurio para la monarquía española. Allí contempla la visión de su derrota y la invasión y conquista de España por los moros, la grandeza y decadencia del Imperio español y, finalmente, la invasión de Napoleón y la llegada de las fuerzas británicas que combaten a favor de España. Este poema de Scott no puede compararse, ni en amplitud ni en calidad, con el *Roderick* de Southey.

En su tiempo, los poemas de Scott, a pesar de los defectos de que puedan adolecer —el principal es su falta de realismo poético—, fueron recibidos con gran entusiasmo, y es probable que el bardo escocés jamás se hubiera decidido a transformarse en novelista, de no haber aparecido quien le venciese en su propio terreno y orientara el gusto del público que leía poesía de ambiente histórico medieval hacia el poema de valor personal salpicado de vibrantes notas de pasión: nos referimos a lord Byron y a su nuevo concepto de la poesía. Pero hay que reconocer que la poesía de Scott contribuyó a inclinar el gusto por el cuento en verso y encauzó la sensibilidad de sus contemporáneos hacia la aceptación de Wordsworth y Coleridge, allanando el camino del Byron de la primera época. Lo que más se aprecia hoy de la obra poética de Scott son las cualidades líricas de sus canciones y romances, muchos de ellos insertos en sus novelas o poemas extensos [33].

T. Moore. El resurgimiento del regionalismo medieval que Scott llevó a cabo en Escocia en el sector de la poesía narrativa, lo intenta Thomas

[31] J. G. Lockhart, *Memoirs of the Life of Scott* (1839), 10 vols., Edinburgh, 1902-3. Herbert J. C. Grierson, *Scott: a New Life*, London, 1938. Donald Davie, *The Heyday of Scott*, London, 1961. William Hazlitt, «Sir Walter Scott», en *Lectures on the English Poets* (1819) *and The Spirit of the Age* (1825), London, 1951. H. J. C. Grierson, «The Man and the Poet», en *Sir Walter Scott Lectures*, Edinburgh, 1950. Walter Scott, *Poetical Works*, Edited by J. Logie Robertson, Oxford, 1944.

[32] Es posible que Zorrilla, en la introducción a *Los cantos del trovador*, tuviera en cuenta el poema de Scott, así como su presentación del anciano trovador —último de su raza— en la mansión señorial escocesa donde canta su poema.

[33] Por ejemplo, las preciosas cancioncitas: «Proud Marie» («La orgullosa M.»), puesta en boca de Madge en *The Heart of Midlothian (El corazón de M.)*, o «Brignal Banks» («Riberas de B.») y el adiós del soldado en el poema *Rokeby*.

Moore (1779-1852) [34] en Irlanda con poemas de carácter lírico. La publicación de *Irish Melodies* (1807-1835), composiciones breves acompañadas con música de canciones populares irlandesas, le conquistó el título de poeta nacional. Evidentemente, para los modernos son su mejor obra; tienen un gracioso encanto y una seductora y expresiva armonía [35].

Sus poemas narrativos más importantes son *Lalla Rookh* y *The Loves of the Angels.* El primero es de tema oriental —según la línea de Southey y Byron—, y en él se relata el viaje de Lalla Rookh, hija del emperador Aurungzebe, desde Delhi a Cachemira, para casarse con el joven rey de Bucharia. En el viaje, la princesa y su séquito se deleitan con los cuentos que les cuenta Feramorf, poeta cachemiriano, de quien se enamora la princesa y que, al llegar a su destino, resulta ser el propio rey de Bucharia. *Lalla Rookh* (1817) consta de cuatro cuentos en verso, encadenados por una narración en prosa. Uno de ellos es el *Paradise and the Peri* [36]. En él se relata que a una peri, una de esas maravillosas ninfas del aire que viven de perfumes y son descendientes de los ángeles caídos, se le promete admitirla en el paraíso si logra llevar a la puerta del mismo el don más querido del cielo. Lleva primero una gota de sangre de un joven guerrero que muere para librar a la India del tirano Mahmoud de Gazna; pero no se abre la puerta. Después lleva el último suspiro de una doncella egipcia que muere de pena por la muerte de su amado; la puerta sigue cerrada. Por fin lleva una lágrima de un criminal arrepentido por una oración de su hijo. Esta vez se abre la puerta del cielo. Otro de los cuentos, *The Light of the Haram (La luz del harén),* relata la historia de Nourmahal, esposa de Selim, hijo del gran Akbart. En el valle de Cachemira se conmemora la fiesta de las rosas. Durante la celebración, Selim se enfada con Nourmahal. Se disgustan seriamente entre sí. La maga Namouna enseña a Nourmahal una canción mágica, y cuando la canta, disfrazada, en el banquete de Selim, conquista nuevamente el amor de su marido [37]. En *The Loves of the Angels (Los amores de los ángeles,* 1822), el último poema de alguna extensión de Moore, se relatan los amores de tres ángeles caídos por tres mujeres, lo que representa, según la idea del poeta, un descenso de nivel del estado de pureza. Este tema lo trató también Byron en *Heaven and Earth,* desarrollando dramáticamente el versículo del *Génesis* (VI, 2): «Viendo los hijos de Dios que las hijas de los hombres eran hermosas, tomaron de entre ellas por mujeres las que quisieron.» En sus años juveniles, Moore tradujo a Anacreonte. Esto le ganó en seguida la estimación de los amantes de las letras clásicas, a la vez que determinó su inclinación por la poesía lírica,

---

[34] L. A. G. Strong, *The Minstrel Boy,* London, 1937. Howard M. Jones, *The Harps that Once: The Life of Moore,* New York, 1937. William Hazlitt, «Mr. T. Moore», en *Lectures on the English Poets* (1819) *and The Spirit of the Age* (1925), London, 1951. Thomas Moore, *Poetical Works,* edition by A. D. Godley, Oxford, 1910.

[35] Son preciosos ejemplos de esas melodías: «When he, who adores thee» («Cuando aquel, que te adora»), «At the mid hour of night» («Al filo de media noche»), «The Evening Bells» («Campanas del atardecer»).

[36] *El paraíso y la peri* fue traducido al español por Juan Valera en 1846.

[37] Thomas Moore recibió por *Lalla Rookh* la cantidad de 3.000 libras, importantísima suma sólo igualada entonces por los derechos de autor que percibía lord Byron.

que es donde obtendría los mayores éxitos. Moore fue íntimo amigo de Byron, del cual publicó la primera biografía importante (1830).

LOS GRANDES POETAS ROMÁNTICOS

A quince o veinte años de distancia de la publicación de *Lyrical Ballads*, y cuando los lakistas, así como Scott y Moore, estaban en plena actividad, aparece el segundo triunvirato romántico: Byron, Shelley y Keats, los grandes poetas de muerte prematura, tan distintos de aquéllos, en la cumbre del romanticismo inglés. Despertaron a la vida cuando la práctica revolucionaria destruía los ideales que la revolución había creado, Europa presentaba las ruinas que Napoleón dejó a su paso, y la Santa Alianza dictaba órdenes a naciones devastadas. Estos jóvenes poetas habían heredado las aspiraciones liberales de sus antecesores, pero las vieron frustradas muy pronto: he aquí un motivo externo de la rebeldía de dos de ellos, y de la melancólica displicencia, sobre todo, de Byron, el más realista de los tres.

Byron, Shelley y Keats no constituyen una escuela poética, pero sí un grupo natural relacionado por la amistad y otras coincidencias. En primer lugar, la protesta contra el medio ambiente británico —al menos de dos de ellos— y su atracción por el Sur les lleva a Italia durante los últimos años de su corta vida, y allí mueren Shelley y Keats. Byron y sus compañeros coinciden todavía en otro punto: en su amor a Grecia y a los mitos griegos, a los que no habían prestado atención los lakistas, entusiasmados con su descubrimiento del cuento medieval, que ellos versificaron. Por lo demás, Byron nunca tuvo conciencia de pertenecer al movimiento romántico, y, en cuanto a ideas estéticas, cuando se detiene a pensar en ellas, se inclina teóricamente por la escuela pretérita. Es incomprensible su falta de visión crítica en este punto, así como la contradicción entre su manera de ser y su ideología literaria. Apenas se conciben sus ataques a los lakistas y sus alabanzas de Crabbe y Rogers. Cuando los principios de la escuela romántica triunfaban dondequiera, Byron se erige en campeón de Pope y del Neoclasicismo, y produce algunos dramas al estilo de Alfieri, en cuyos prólogos manifiesta su intención de someterse a la ley de las tres unidades.

El segundo grupo de poetas románticos difiere de los lakistas en su tajante expresión de disconformidad ante la sociedad de la época, en su arrogante, desesperada y despectiva actitud vital, en su desprecio de la moral establecida, en su encendido idealismo y en sus preocupaciones estéticas.

Lord Byron. George Gordon Byron (1788-1824)[38], la figura más importante del romanticismo inglés y la de mayor resonancia europea, es un

[38] Thomas Moore, *Life, Letters and Journals of Lord Byron*, London, 1860. La primera edición de esta obra es de 1830. P. Quennell, *Byron. The Years of Fame*, London, 1943. Idem, *Byron in Italy*, London, 1941. Iris Origo, *The Last Attachment: Byron and Teresa Guiccioli*, London, 1949. Harold Nicolson, *Byron: The Last Journey*, London, 1924. Leslie A. Marchand, *Byron* (3 vols.), London, 1957. Idem, *Byron's Poetry*, London, 1965. Doris Langley Moore, *The*

hombre de temperamento exaltado y de espíritu aventurero, para quien la acción es uno de los principales motivos de su vida. Rebelde e impetuoso al principio, desdeñoso después y, por último, burlón y sonriente, Byron, a pesar de su estilo descuidado y del prosaico realismo al que de vez en cuando desciende, tiene una fuerza arrebatadora y un calor humano que lo sitúan al lado de los máximos poetas. Nació en Londres. De su primera época se destacan varios hechos e inclinaciones que repercuten hondamente en su vida y señalan las constantes de su carácter: su infortunado amor por Mary Chawarth, su desafiadora irreverencia ante lo convencional, su pasión por el deporte, su retraimiento, y su interés por la poesía. Estudió en el colegio de Harrow y en el Trinity College de Cambridge. A los veintiún años fue recibido en la Cámara de los Lores. En el verano de 1809, emprende su primer viaje a Portugal y España y embarca en Gibraltar rumbo a Grecia. Dos años después regresa a su país, y en 1812 publica los dos primeros cantos del *Childe Harold*, convirtiéndose en el poeta más famoso de Inglaterra y en una de sus personalidades más destacadas. Esta es la época de los honores, compromisos sociales y galanteos, que terminan en el aburrimiento y la monotonía. Como consecuencia de este estado de ánimo y con el deseo de reorientar su vida, Byron piensa en casarse. En 1814 entabla relaciones formales con Annabella Milbanke, y en enero de 1815 se casa con ella. Esta unión fue un desastre. Tan sólo vivieron juntos un año. En enero de 1816, lady Byron se separó del poeta para siempre. El escándalo de esta separación fue extraordinario, y los comentarios, múltiples. El más incisivo: las supuestas relaciones del poeta con su hermana de padre, Augusta. En pocos meses la difamación y el descrédito de Byron se acrecientan hasta tal punto, que el poeta decide abandonar Inglaterra para siempre. En abril de 1816 embarca en Dover para Ostende, acompañado de sus criados y su médico, y poco después se detiene en Suiza al borde del lago Leman. Allí se encuentra con Shelley, y, al conocerse personalmente ambos poetas, brota entre ellos una firme amistad. En octubre del mismo año Byron abandona los Alpes, pasa por Milán y Verona y se establece en Venecia, donde se lanza a una vida galante que, a pesar de su desorden, espolea el impulso de su genio creador. Es la época de los primeros cantos del *Don Juan*. Durante la primavera de 1819 conoce a la condesa Teresa Guiccioli, su último amor. Desde aquel día de abril de 1819 hasta la primavera de 1823, en que sale para Grecia, Teresa logra conservar el amor del

---

Late Lord Byron, London, 1961. John Buxton, *Byron and Shelley*, London, 1968. Esteban Pujals, *Espronceda y Lord Byron* (1951), Madrid, C.S.I.C., 1972. Matthew Arnold, «Byron», en *Essays in Criticism* (1888), London, 1964. William Hazlitt, «Lord Byron», en *Lectures on the English Poets* (1819) *and The Spirit of the Age* (1825), London, 1951. George M. Ridenour, *The Style of «Don Juan»*, New Haven, 1960. P. G. Trueblood, *The Flowering of Byron Genious*, Stanford University Press, 1945. Andrew Rutheford, *Byron. A Critical Study*, Edinburgh, 1961. John D. Jump, *Byron*, London, 1972. Jerome J. McGann, *Don Juan in Context*, London, 1976. *Byron's Political and Cultural Influence in Nineteenth-Century Europe*, Symposium, ed. by P. G. Trueblood, London, 1981. Esteban Pujals, *Lord Byron en España*, Madrid. Alhambra, 1982. Lord Byron, *The Works of...: Letters and Journals* (6 vols.), ed. by R. E. Prothero, London, 1898-1904. Idem, *Letters and Journals* (11 vols.), ed. by Leslie A. Marchand, London, 1973-80. Idem, *The Works of...: Poetry*, (7 vols.), ed. by E. H. Coleridge, London, 1899-1904. Idem, *Poetical Works*, Oxford, 1945, *Letters*, selected and ed. by R. G. Howarth, London, 1936; revised, 1971.

poeta, encauzar sus actividades literarias y despertar sus sentimientos políticos. En enero de 1824 Byron se reúne con el príncipe Mavrocordatos en Misolongui. Allí se dedica a organizar tropas y a estudios tácticos, y pone su fortuna, su capacidad y su vida al servicio de la independencia de Grecia. Muere el 9 de abril de 1824, cuando se preparaba para la toma de Lepanto.

A pesar de la brevedad de su vida, Byron escribió muchísimo: doscientos setenta y cuatro poemas líricos, siete sátiras, nueve cuentos en verso, cuatro tragedias, cuatro poemas dramáticos y dos poemas narrativos. En su carrera literaria se distinguen claramente dos períodos, separados por los años 1815-1816, fechas que coinciden con el fracaso de su vida familiar. A partir de aquí su arte experimenta una superación extraordinaria. En la segunda época, el héroe byroniano, espectacular y primario al principio (*The Corsair,* 1814; *Lara,* 1814), adquiere complejidad psicológica y hondura intelectual (*Manfred,* 1817; *Cain,* 1821), y la sátira agresiva de su primera juventud se resuelve en el templado humorismo cervantino que invade las páginas del *Beppo* (1818) y del *Don Juan* (1819-1823).

Byron no tiene las cualidades líricas de Shelley o Keats, aunque no es difícil reunir una selección de poemas suyos que puedan compararse con los de sus dos grandes contemporáneos. Recordemos los títulos «When we two parted» («Cuando los dos nos separamos», 1808), «She walks in beauty» («Camina en su belleza», 1814), «The Dream» («Sueño», 1816), «Darkness» («Tinieblas», 1816), «Stanzas to a Hindoo Air» («Estancias a una tonada hindú», 1823), «So we'll go no more a roving» («No saldremos más de paseo», 1817), «On this Day I Complete my Thirty-sixth Year» («Hoy cumplo 36 años», 1824). Pero, fuera de estos momentos afortunados, el conjunto es desigual, carece de la finura imaginativa y la enérgica inspiración de Shelley y de la precisión y gracia expresiva y las cualidades estéticas —plasticidad, autenticidad— de la lírica de Keats. Byron es más realista que uno y otro, observa el mundo y sus fenómenos con ojos carnales, y aunque no le falte elevación, potencia y genialidad, su lírica permanece más en el plano de lo normal e interpreta experiencias no muy extraordinarias con un lenguaje directo e inteligible. Precisamente por eso fue mejor comprendido y mucho más celebrado por las generaciones románticas de todo el mundo.

«Darkness» es un buen ejemplo de poema que se puede llamar breve —consta sólo de unas páginas—, donde el poeta destaca la nota subjetiva de su desolación. Es una composición extraordinariamente característica de su estilo en tales circunstancias:

I had a dream, which was not all a dream.
The bright sun was extinguish'd, and the stars
Did wander darkling in the eternal space,
Rayless, and pathless, and the icy earth
Swung blind and blackening in the moonless air;
Morn came and went - and came, and brought no day,
And men forgot their passions in the dread

Of this their desolation; and all hearts
Were chill'd into a selfish prayer for light:
. . . .
The crowd was famish'd by degrees; but two
Of an enormous city did survive,
And they were enemies: they met beside
The dying embers of an altar-place
Where had been heap'd a mass of holy things
For an unholy usage; they raked up,
And shivering scraped with their cold skeleton hands
The feeble ashes, and their feeble breath
Blew for a little life, and made a flame
Which was a mockery;
. . . .
The rivers, lakes, and ocean all stood still,
And nothing stirr'd within their silent depths;
Ships sailorless lay rotting on the sea,
. . . .
The waves were dead; the tides were in their grave,
The moon, their mistress, had expired before;
The winds were wither'd in the stagnant air,
And the clouds perish'd; Darkness had no need
Of aid from them - She was the Universe.

(Tuve un sueño, que no fue del todo un sueño.
El rojo sol habíase extinguido, y las estrellas
Vagaban opacas en el espacio eterno,
Sin rayos y sin rumbo, y la yerta tierra
Balanceábase ciega y oscura en el aire sin luna.
Iba y venía la mañana, y no traía al día;
Y los hombres olvidaban sus pasiones en el temor
De su desolación; y todos los corazones
Se helaban en un ruego egoísta por la luz.
. . . .
El hambre se cebaba más y más en la turba; sólo dos
Sobrevivieron de una gran ciudad,
Y eran enemigos. Se encontraron
Junto a las brasas mortecinas de un altar
Donde quedaba un montón de objetos sagrados,
Utilizados para profanos fines; escarbaban
Y con frías manos de esqueleto removían tiritando
Las escasas cenizas, y su débil aliento
Soplaba para darles un poco de vida, e hicieron una llama
que sólo fue una burla.
. . . .
Los ríos, los lagos y el océano permanecían quietos,
Y nada se movía en sus silenciosos fondos;
Y los barcos sin marinos pudríanse en los mares,
. . . .
Las olas habían muerto; las mareas se hallaban en la tumba;
La luna, su señora, había ya expirado;
Los vientos se redujeron a un aire pestilente,

Y las nubes perecieron; la oscuridad no necesitaba
Ayuda de ellas: ella era el Universo)[39].

Otra composición correspondiente a esta misma época y al mismo tono mental es «The Dream». Es más extensa y no menos pesimista que «Darkness». Byron expresa aquí su desconsuelo por la infortunada pasión que en su adolescencia sintió por Mary Chawarth. La diferencia entre «Darkness» y «The Dream» no se halla en el sentimiento, sino en su grado de realismo. «The Dream» es un poema totalmente autobiográfico. Comienza mostrándonos a una pareja en el albor de su juventud, en el momento de separarse sobre una colina cercana a las posesiones de la joven. En las secuencias del sueño se hace referencia —siempre de forma impersonal— al desvío de Mary, al primer viaje de Byron por España y Grecia, y al matrimonio de la joven «con quien no la quería más que él». Después recuerda el casamiento de Byron con una bella mujer..., que no era, sin embargo, «la estrella de su adolescencia». Las fases siguientes vuelven a los antiguos enamorados sumidos ahora en la tristeza de su mutuo fracaso matrimonial y pensando con nostalgia en aquella posibilidad perdida. El poema termina con estos versos impresionantes:

My dream was past; it had no further change.
It was of a strange order, that the doom
Of these two creatures should be thus traced out
Almost like a reality - the one
To end in madness - both in misery.

(El sueño terminó; ya no hubo más escenas.
Fue algo extraordinario que el destino
De estos dos seres se pudiese descubrir
Casi como la realidad: para acabar
El uno en la locura, ambos en la desdicha.)

Donde Byron destaca más es en el poema narrativo y dramático, y en esta línea debemos buscar su producción superior. De sus nueve cuentos en verso sobresalen *Parisina* (1816), *Mazeppa* (1819) y *The Island* (1823). El primero aborda el tema de los amores incestuosos y trágicos de Parisina, la joven esposa del príncipe Azo de Ferrara, y su hijastro, antes su prometido, Hugo. El segundo trata de cómo, a causa de una aventura amorosa que tuvo en su mocedad en la corte de Varsovia, Mazeppa, gentilhombre polaco, fue atado desnudo sobre un potro ucraniano que, puesto en libertad, regresa al país de origen en una desenfrenada y mortal carrera. El valeroso jinete llegó por este azar a ser príncipe de Ucrania. *The Island* exalta los simpáticos amores de un marinero del Norte y una hija del Pací-

[39] El impresionante poema «Darkness» procede, en parte, del *Apocalipsis*, cap. 6. La influencia de «Darkness» se refleja en «The Last Man» («El último hombre», 1823), de Thomas Campbell, y, en un sentido irónico, acaso en «The Last Man», de Thomas Hood. Byron lo escribió en Ginebra, en julio de 1816, unos meses después de separarse de su mujer y abandonar Inglaterra para siempre. Es la expresión más desolada de su pesimismo.

fico, enmarcados en un escenario de esplendor tropical. Los cuentos en verso de Byron, en general rápidos, esquemáticos y sugestivos, por su variada ambientación y argumento atrajeron al público romántico con mayor intensidad que los de Scott y Southey.

De sus ocho composiciones dramáticas, las mejores son *Manfred* (1817) y *Cain* (1821), dos poemas simbólicos dominados por honda inquietud metafísica, cuyos protagonistas son presa de una suprema angustia mental ocasionada por la duda y el afán de conocer y resolver los problemas insolubles del mundo y de la vida. El conde Manfred es un personaje extraño y sobrehumano, que desdeña el trato con los hombres y sólo anhela relacionarse con los seres superiores que pueblan el mundo y lo dominan. En él reaparece el orgulloso y solitario héroe de los cuentos orientales espiritualizado, cargado de pensamiento y ennoblecido con los destellos retadores y heroicos de Prometeo. *Cain* representa la etapa final de la evolución del héroe byroniano; en esta obra, la oposición a toda jerarquía es más fuerte que nunca. El conflicto que crea la tragedia es de orden intelectual: la duda. Ésta halla expresión en los labios del primogénito de Adán, cuyo espíritu de rebeldía contra la autoridad paterna y divina da al drama un carácter satánico.

Otro drama poético, de imaginación y grandeza miltonianas, es *Heaven and Earth (El cielo y la tierra,* 1821). El problema intelectual que presenta es el fracaso del Creador: los hijos de Caín se han adueñado del mundo, y Dios se propone organizarlo de nuevo, destruyéndolo primero con el Diluvio. El poema se inicia en las cercanías del monte Ararat; se adivina la catástrofe que se avecina, y los hombres, conscientes de su perversidad, están atemorizados de la ira de Dios. En este marco se inserta el problema pasional de las relaciones entre dos ángeles y dos hermosísimas hijas de los hombres, descendientes de Caín. Japhet y su amigo procuran salvar del pecado a sus novias, Anah y su hermana, apartándolas de sus amantes celestes; pero ellas, sentimentalmente atraídas por aquellos dos seres superiores, no les hacen caso. La impresión del Diluvio envuelve la acción. El arcángel Rafael desciende del cielo en busca de los dos serafines extraviados, pero éstos deciden quedarse con sus amadas. Cuando las aguas cubren la tierra, los serafines las llevarán a otros planetas, pero en ellos se les impide la entrada. El poema termina cuando el arca de Noé se acerca a recoger a Japhet, que ha esperado todo lo posible para salvar a su querida Anah. Los ángeles, rechazados de varios planetas, tienen que descender con sus amadas a la tierra, y abandonarlas en ella, donde sufren la misma suerte que los demás mortales [40].

Pero, indudablemente, los pilares más firmes de la fama de Byron son el *Childe Harold* (1812-1818) y el *Don Juan* (1819-1823). *Childe Harold* es un poema de viajes, en cuatro cantos —en conjunto 495 estancias spenserianas—, que describe el itinerario y las reflexiones de un joven in-

---

[40] *Heaven and Earth* fue compuesto en octubre de 1821. Esta obra, a la que Byron subtitula «misterio», en el sentido literario y dramático medieval, fue publicada el 1 de enero de 1823, en el n.º 2 de *The Liberal*, periódico editado por Byron, Shelley y Leigh Hunt en Italia.

glés que, aburrido de su patria y cansado de su presunta vida de placeres, busca distracción en otros países. El primer canto narra la salida de Harold rumbo a Lisboa y su travesía por España, donde hierve la Guerra de la Independencia; el poeta no desdeña la ocasión de presentar una simpática perspectiva de nuestra patria en aquel momento heroico, exponiendo de paso sus temores de que caiga rendida bajo el empuje del invasor. El segundo describe los viajes de Harold por Grecia y demás territorios del cercano Oriente. Los dos últimos cantos narran su travesía continental: Bélgica, el valle del Rhin, Suiza e Italia. La obra es hasta cierto punto autobiográfica, y en ella Byron desarrolla con originalidad, despreocupación y gallardía el conjunto de escenas plásticas y vívidas que pudo contemplar en sus aventureras jornadas por diferentes países europeos. Temperamentalmente disconforme con toda la poesía puesta al servicio de la ética o de una estética determinada, Byron se decide por la pintura cálida de la vida o por la expresión de lo que, en un momento dado, conmueve su alma. Este fue el secreto de su éxito sorprendente.

El *Don Juan* es la composición en que Byron empleó la mayor parte de su actividad y talento literarios durante los cinco últimos años transcurridos en Italia (1818-1823); en ella logra el pleno desarrollo de su personalidad y la máxima expresión de su genio. Es un poema épico-burlesco de más de diecisiete cantos (unos 16.000 versos), en el que se proyecta con toda libertad la naturaleza de este gran poeta. El poema describe las aventuras del sevillano don Juan y sus andanzas por varias naciones europeas. A consecuencia de un lance amoroso con una dama española, don Juan se ve obligado a salir de España por mar. Al cabo de unos días de navegación, naufraga, y casi por milagro consigue llegar a una isla del archipiélago griego. Haidée, hija de un pirata, lo ampara y se enamora locamente de él. Don Juan corresponde con todo el ardor de su juventud al amor de la bella isleña; pero el regreso del padre interrumpe el idilio, y don Juan es vendido en el mercado de esclavos de Constantinopla; Haidée pierde la razón y muere. Pero el gallardo español ha nacido con tanta fortuna que cae bien a los ojos de una sultana, y ésta ordena comprarlo. Por una aventura circunstancial con una bella odalisca, don Juan provoca las iras de su celosa señora y tiene que fugarse para salvar la vida. Llega ante los muros de Ismael, sitiado por el ejército ruso, y, tomando el mando de una división, asalta con éxito la ciudadela, por lo cual es enviado como emisario a llevar la noticia a San Petersburgo, donde conquista inmediatamente el favor de la emperatriz Catalina. Pero el clima de Rusia no le sienta bien al galán sevillano, y es enviado como embajador a Gran Bretaña. Allí su elegancia y buen tacto le prometen nuevos éxitos diplomáticos y amorosos. Los últimos cantos son una excelente descripción satírica de la alta sociedad inglesa de la época. El argumento del *Don Juan* está cortado por innumerables digresiones, generalmente humorísticas, siempre interesantísimas, sobre muy diversos temas. La figura del protagonista, agradable y acomodaticia, presenta gran ductilidad, y le sirve al poeta para ofrecer, mediante ella, su polifacética visión del mundo. *Don Juan* es un poema humorístico extenso, donde se refleja enérgicamente la compleja y paradó-

jica personalidad de Byron. Es la consecuencia de la transformación que se opera en el carácter del poeta al borde de los treinta años, cuando, a la luz de múltiples experiencias, comienza a observar el mundo con sonrisa humorística. Esta interpretación burlesca de la vida le da un extraordinario dominio de sí mismo y le proporciona la llave para salir de los calabozos que aprisionan el pensamiento de Caín o de Manfred, permitiéndole contemplar a la humanidad con una mirada comprensiva, que recuerda la de Cervantes. En este aspecto, Byron no tiene rival, y el *Don Juan* es un poema incomparable, que demuestra la extraordinaria capacidad del poeta para apoderarse del mundo contemporáneo y llevarlo a la poesía.

Byron tradujo al inglés el romance *La pérdida de Alhama*, con algunas incorrecciones, pero conservando el espíritu original con bastante fortuna; imitó a Quevedo en *The Vision of Judgment* (1822), y tomó de Tirso de Molina el personaje para su *Don Juan*. Tuvo siempre presente a Cervantes, a quien cita con frecuencia, y no dudó en manifestar que el humor cervantino le atraía intensamente; este humor aflora en algunos momentos de su gran poema. Byron y su obra constituyen una fuerza de enorme vitalidad en el Romanticismo, y su influencia, rapidísima y universal, es una de las más vigorosas en la historia de la literatura a partir del Renacimiento [41].

Shelley. Percy Bysshe Shelley (1792-1822) [42] es un poeta rebelde y soñador muy diferente de su íntimo amigo Byron. La esencia de su inspiración radica en una sutilísima percepción de la belleza ideal —que para él es sinónimo de bondad— y en un apasionado esfuerzo para hacerla realidad en la tierra. Shelley intenta llevar al hombre a la bondad ideal por medio de la belleza, y opina que no se pueden establecer racionalmente principios de moral si antes no se ha enseñado a amar, admirar, confiar,

---

[41] Byron influyó poderosamente en los maestros del romanticismo francés Hugo, Lamartine, Vigny y Musset; en Italia le siguen, reciben su influjo o se inspiran en él Guerratzi y Prati; en Alemania, Platen y Grabbe; Malczewski, Mickiewicz y Slowacki, en Polonia; Pushkin y Lermontov, en Rusia; Lenau y Petofi, en Hungría; Kollar, Macha y Sladkovic, en Checoslovaquia; Radulescu y Soutzos, en Rumanía; Da Costa, en Holanda; Tegner, en Suecia. La actitud de Espronceda en España y la de Echevarría en la Argentina se pueden considerar byronianas. Ver E. Estève, *Byron et le romantisme français*, París, 1929. P. van Tieghem, *Histoire de la Littérature de l'Europe et de l'Amerique*, París, 1946. Y Julio A. Leguizamón, *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, Buenos Aires, 1945.

[42] J. A. Symonds, *Shelley*, London, 1878. Edward Dowden, *Life of Shelley* (2 vols.), 1886; rev. and abr., London, 1896. Edmund Blunden, *Shelley: a Life Story*, London, 1946. John Buxton, *Byron and Shelley*, London, 1968. Richard Holmes, *Shelley: The Persuit*, Weidenfeld, 1974. O. W. Campbell, *Shelley and the Unromantics*, London, 1924. Matthew Arnold, «Wordsworth», en *Essays in Criticism* (1888), London, 1964. M. T. Solve, *Shelley: His Theory and Poetry*, Cambridge, 1927. Carlos Baker, *Shelley's Major Poetry*, Princeton, 1948. Neville Rogers, *Shelley at Work. A Critical Inquiry*, Oxford, 1967. N. I. White, *The Unextinguished Hearth: Shelley and His Contemporary Critics*, Durham (N. C.), 1938. Leopoldo Mateo, «El estado de la crítica en torno a Shelley», en *Filología Moderna*, nos. 59, 60, 61, Madrid, 1977. P. B. Shelley, *The Complete Poetical Works*, ed. by Thomas Hutchinson, Oxford University Press, 1945. Idem, *Selected Poems and Prose*, ed. by G. M. Matthews, Oxford, 1964. Idem, *Letters*, ed. by Frederick L. Jones (2 vols.), Oxford, 1964.

esperar y sufrir [43]. Es un reformador visionario, que soñó siempre con un mundo basado en el amor y en la libertad, y, desde su concepto platónico del poeta, estaba seguro de que sus poemas eran manifiestos que orientaban a la humanidad hacia la Edad de Oro. No podemos conceder demasiada importancia a su doctrina; las utópicas soluciones de Shelley no pasan de anhelos de adolescente, adorables anhelos de un gran poeta que ardía de simpatía por sus semejantes. Idealista revolucionario, creía que el hombre hallaría la felicidad tan pronto como prescindiera de las instituciones sociales, que le impedían manifestarse libremente y gobernarse de manera espontánea según la ley del amor, único soberano, fuerza transcendental que irradia belleza sobre todas las cosas. Esto se puede llamar anarquía poética. Pero no es el pensamiento filosófico de los poemas de Shelley lo que interesa, sino la suprema calidad estética que los ennoblece.

Shelley nació en Field Place, cerca de Horsham (Sussex); fue el primogénito de una familia distinguida. Estudió en el colegio de Eton y en el University College de Oxford, de donde fue expulsado por su postura radical ante las cuestiones religiosas y políticas. En Londres se enamoró de Harriet Westbrook, y en 1811 contrajeron en Edimburgo un matrimonio precipitado: él tenía diecinueve años, y ella diecisiete. Este matrimonio fue un fracaso por la escasa calidad intelectual de Harriet y la inconstancia de Shelley, refractario a la monogamia y capaz de poner, a veces, de acuerdo a varias mujeres y mantenerlas en un círculo de comprensión y tolerancia amorosas. En 1814 se acercó al filósofo radical William Godwin, de cuya hija Mary, de dieciséis años, se enamoró apasionadamente. Pero Godwin, cuya mujer, Mary Wollstonecraft, era la autora del primer libro sobre la vindicación de los derechos femeninos, no permitió que su hija ejerciera estos supuestos derechos con Shelley, y la pareja se fugó a Suiza, para regresar a Inglaterra a punto de tener un hijo. Harriet se suicidó en la Serpentina de Hyde Park de Londres, en noviembre de 1816. Shelley y Mary regresan a Suiza, donde coinciden con Byron; viven en varias ciudades italianas —Venecia, Nápoles, Roma, Liorna—, y se asientan en Pisa. En el verano de 1822 se trasladan a Lerici, sobre la punta del golfo de Spezia. Byron, Leigh Hunt y Shelley fundan el periódico *The Liberal*, que publicó muy pocos números. El 8 de julio de 1822, mientras Shelley navega hacia Spezia en compañía de su amigo Williams en su flamante yate *Don Juan (Ariel)*, los sorprende una tempestad, zozobra la embarcación y ambos perecen ahogados. Días después aparecieron los cadáveres: el de Shelley, en Viareggio. Byron, Leigh Hunt y Trelawney quemaron en la playa los cuerpos de los dos amigos, en una mezcla de evocación clásica y de medida sanitaria.

Shelley es un lírico incomparable: pocos le igualan en fuerza de inspiración, gallardía y seguridad, y quizá ninguno en espontaneidad y emoción. Shelley exhalaba lirismo como producto de su exaltación poética y profética. Es más espontáneo que Keats, quien tuvo que esforzarse mucho para alcanzar el consumado arte de la «Ode to Autumn», por ejemplo. Como

[43] Véase el prólogo de *Prometheus Unbound* (1820).

creador de belleza pura es superior a Byron. Su poesía carece del voluptuoso sensualismo de *The Island,* y posee unas cualidades que encienden el entendimiento sin comprometer el corazón. Su lírica es de una belleza inmaculada; deja la impresión emocionada e intensa de un paisaje navideño bañado por la luna. Su estilo moderno, cortante y enérgico, es inconfundible. A veces su poesía resulta difícilmente comprensible, lo cual, como sucede con la de algunos poetas de nuestro tiempo, no quiere decir que no sea sorprendentemente bella. Y, como en el caso de Espronceda, se podría hacer una relación característica de sus tajantes e insustituibles adjetivos [44].

Shelley escribió varios poemas, una tragedia y multitud de poesías cortas. Como poeta narrativo no tiene un vuelo sostenido, y se distingue por sus brillantes concepciones y sus excelentes cualidades líricas. Sus poemas más importantes son: *Queen Mab, Alastor, The Revolt of Islam, Julian and Maddalo, Prometheus Unbound, The Sensitive Plant, Epipsychidion* y *Adonais.*

Queen Mab (La reina Mab, 1813) es una producción juvenil, de unos 2.200 versos, divididos en nueve cantos. En esta obra, Mab, reina de las hadas, arrebata en su carro de fuego al espíritu de Ianthe y le muestra la historia del mundo, exponiéndole las causas de su miserable estado. El poeta aprovecha la ocasión para poner en boca de Mab elocuentes invectivas contra la Iglesia, el trono, el matrimonio y el mercantilismo. El poema termina con una visión en que se augura un nuevo estado de cosas presidido por la llama constante del amor. Está dedicado a Harriet. Ianthe es el nombre de la primera hija de Shelley y de Harriet, nacida en junio de 1813.

Alastor, or the Spirit of Solitude (1816) puede considerarse la primera obra importante de Shelley. Se trata de una alegoría en que se describe a un idealista, fascinado y gozoso en el mundo de sus elevados pensamientos y visiones de belleza, que busca de pronto en la realidad de la vida la traducción de sus sueños, y, ante el fracaso de sus ideales, se desespera y muere. Tiene 720 versos.

The Revolt of Islam (1818) es otro poema simbólico, en el que Cythna, que encarna el espíritu de liberación de la mujer, se une con Laon para promover una revolución de los súbditos del Islam contra sus tiranos. Triunfan de momento los revolucionarios, pero sus enemigos reaparecen con grandes refuerzos y siembran la desolación en el país. Para librar a la nación del hambre y de la plaga que pesan sobre ella, un sacerdote insinúa que Cythna y Laon deben morir quemados. El poema termina afirmando esperanzadamente que el error es transitorio, mientras que el genio y la virtud son eternos. Consta de doce cantos (unos 5.000 versos); es la obra más extensa de Shelley. Está dedicada a Mary.

Julian and Maddalo (1818) es una conversación poética entre el autor y lord Byron sobre las posibilidades y dificultades del hombre para orientarse y realizarse en la vida, seguida por la narración de una visita a un manicomio donde un hombre, que había perdido la razón a causa de un infortunio amoroso, cuenta su desventurada historia. Shelley escribió este poema después de visitar a Byron en Venecia el año 1818.

[44] Electric, stupendous, immedicable, adamantine, hectic, etc.

Prometheus Unbound (1820) es un drama lírico en cuatro actos, indudablemente la mejor obra de Shelley. Su asunto se basa en la leyenda griega del robador del fuego divino, de tan noble estirpe literaria y tan generosa descendencia. El drama comienza con la segunda fase de las aventuras de Prometeo, cuando el supuesto paladín de los derechos del hombre está atado a la roca y sometido a perpetua tortura. Héroe sin envidias ni ambiciones, penetrado de un amor sin límites hacia los humanos esclavizados, opone su voluntad titánica a las fuerzas del todopoderoso Júpiter, fuente del odio y del mal. La Tierra, su madre, y el pensamiento de Asia, su mujer, que simboliza el espíritu de la naturaleza, alientan a Prometeo. En el momento oportuno Demogorgon, que encarna el poder esencial del mundo y el eterno amor, y participa del entusiasmo de los profetas y reformadores, destrona a Júpiter, y Hércules, que simboliza la fuerza, libera a Prometeo. Tan pronto como el amor reine en la tierra, y los altares, los tronos, los tribunales y las prisiones sean cosas del pasado, el hombre se sentirá completamente libre y feliz. El poema tiene 2.711 versos, y refleja una visión cosmológica miltoniana. Los cantos de la Tierra y de la Luna, que elogian la belleza de la creación, son maravillosos. La obra termina encadenando en los abismos el despotismo del Cielo y ensalzando la nobleza, la sabiduría, la virtud y la paciencia, como condiciones para establecer el reino de la felicidad en el mundo:

To defy Power, which seems omnipotent;
To love, and bear; to hope till Hope creates
From its own wreck the thing it contemplates;
Neither to change, nor falter, nor repent;
This, like thy glory, Titan, is to be
Good, great and joyous, beautiful and free;
This is alone Life, Joy, Empire and Victory[45].

(Desafiar el Poder, que parece omnipotente;
Amar y sufrir; esperar hasta que la Esperanza cree
Desde sus propias ruinas la idea que contempla;
No cambiar, ni vacilar, ni arrepentirse;
Esto, como tu gloria, Titán, es ser
Bueno, grande y dichoso, bello y libre;
Sólo esto es Vida, Dicha, Imperio y Victoria.)

The Sensitive Plant (1820), poema de unas pocas páginas, representa el espíritu del poeta como si fuese una mimosa en medio de un precioso jardín del que cuida una dama que simboliza la belleza ideal; con la muerte de la dama se apodera del jardín la decadencia. En *Epipsychidion* (1821), dedicado a Emilia Viviani e inspirado por ella, el extático poeta sueña que ha huido con su amada y se ha refugiado en una encantadora isla del Egeo, en cuya descripción combina reminiscencias de las pastorales clásicas con la idílica realidad del paisaje italiano. Tiene 603 versos.

---

[45] Final de *Prometheus Unbound. The Poetical Works of Shelley,* Thomas Hutchinson, ed. Oxford University Press, 1945.

Adonais (1821) es una elegía a la muerte de Keats, inspirada en el lamento de Bion sobre Adonis. Consta de 495 versos, en los que se describe a la musa Urania, los Sueños, los Deseos, el Dolor, el Placer, la Aurora, la Primavera y se convoca a los poetas de los tiempos pasados para que, rodeando el féretro de Adonais, le rindan su doloroso tributo. Termina celebrando el triunfo de Adonais sobre la muerte: «El alma de Adonais, como una estrella, brilla desde la mansión eterna» [46].

No carece Shelley de condiciones dramáticas; en 1819 publica *The Cenci,* la obra más interesante del teatro romántico inglés [47]. Pero donde parece insuperable es en las poesías líricas, muchas de las cuales dejan en el lector una impresión imborrable. Recordemos sólo el comienzo del «Hymn to Intellectual Beauty»:

The awful shadow of some unseen Power
Floats though unseen among us —visiting
This various world with as inconstant wing
As summer winds that creep from flower to flower,
Like moonbeams that behind some piny mountain shower,
It visits with inconstant glance
Each human heart and countenance;
Like hues and harmonies of evening,
Like clouds in starlight widely spread,
Like memory of music fled,
Like aught that for its grace may be
Dear, and yet dearer for its mystery.

Spirit of Beauty, that dost consecrate
With thine own hues all thou dost shine upon
Of human thought or form, - where art thou gone?

(La temerosa sombra de algún Poder oculto
Flota bien que invisible entre nosotros —visitando
Este variado mundo con alas tan inconstantes
Como los vientos del verano vagan de flor en flor,
Cual rayos de luna que llueven detrás de un pinoso monte—,
Visita con inconstante mirada
Cada corazón y cada faz humana;
Como tintas y armonías del atardecer,
Como nubes ampliamente esparcidas en la noche estrellada
Como el recuerdo de una música extinguida,
Como algo que por su gracia debe ser
Querido, y aun más querido por su misterio.

Espíritu de la Belleza, que consagras
Con tus propios colores todo lo que iluminas
Del pensamiento y de la forma humana,
... ¿a dónde te has ido?)

---

[46] Cuando Shelley murió ahogado frente a Viareggio, había escrito 544 versos del poema *The Triumph of Life,* 1822.

[47] El romanticismo inglés, diferente del español, carece de dramaturgos importantes. Ver el capítulo VIII, subcapítulo 3, de esta obra.

Y pensemos en el movimiento, los celajes y los contenidos de la «Ode to the Western Wind» («Oda al viento de poniente») y «The Cloud» («La nube»); en la belleza cósmica del «Hymn of Apollo» y en la melodía del «Hymn of Pan»; en las aladas composiciones elegíacas al otoño y al final del año, «Autumn: A Dirge» («Otoño: endecha») y «A Dirge for the Year» («Endecha al año»); y en el inspiradísimo canto «To Night» («A la noche», 1821), la mayoría superiores al forzado poema «To a Skylark» («A una alondra», 1820), que es una de sus composiciones más conocidas en España. También interesa Shelley como traductor del griego, del latín, del italiano y del alemán: Homero, Platón, Bion, Mosco, Virgilio, Dante y Goethe; y no se puede dejar de mencionar el vivo interés que en los últimos años de su vida manifestó por Calderón, como demuestra su admirable traducción en verso de varias escenas de *El mágico prodigioso* y de dos estrofas de *La cisma de Ingalaterra*[48].

Matthew Arnold, en uno de sus ensayos, acusa a Shelley de falta de contenido, y, en una frase famosa, lo describe como «un ángel hermoso, pero ineficaz, que bate inútilmente sus luminosas alas en el vacío»[49]. Pero, en conjunto, Shelley no tiene mucho de ángel, ni tampoco parece ineficaz. En su poesía hay un hálito extraordinario del espíritu, y sus imágenes iluminan el corazón del hombre y amplían sus horizontes imaginativos. Es cierto que, en gran parte, la poesía de Shelley refleja bellos sueños de juventud y aspiraciones sin base para cimentar la esperanza; pero también lo es que sus anhelos ensanchan la conciencia y conducen al hombre, como hechizado, a parajes más altos, a paisajes más bellos, a ambientes más puros y dignos que aquellos en los que normalmente habita.

Keats. John Keats (1795-1821)[50] nació en Londres, en el seno de una familia humilde. Hijo del dueño de una caballeriza de Finsbury llamada «Swan and Hoop», John fue el mayor de cuatro hijos, la última de los cua-

[48] Edward FitzGerald, en 1853, tenía que volver sobre Calderón con más tenacidad que Shelley, si no con más provecho, para dar la traducción poética de *El pintor de su deshonra, Nadie fíe su secreto, Luis Pérez el gallego, Las tres justicias en una, El Alcalde de Zalamea* y *Guárdate del agua mansa.*

[49] Matthew Arnold, «Shelley», en *The Nineteenth Century,* en *Essays in Criticism,* London, 1964.

[50] Lord Houghton, *The Life and Letters of John Keats* (1848). Introduction by Robert Lynd, London, 1954. H. W. Garrod, *Keats,* Oxford, 1939. W. J. Bate, *John Keats,* Oxford University Press, 1963. Matthew Arnold, «John Keats», en *Essays in Criticism* (1888), London, 1964. C. D. Thorp, *The Mind of John Keats,* London, 1926. E. R. Wasserman, *The Finer Tone: Keats's Major Poems,* Baltimore, 1953. J. Middleton Murry, *Studies in Keats,* Oxford, 1930. Enlarged: *Keats,* London, 1955. G. H. Ford, *Keats and the Victorians: A Study of his Influence and Rise to Fame, 1821-1895,* New Haven, 1945. Idem, *The Prefigurative Imagination of John Keats,* Stanford, California, 1951. R. H. Fogle, *The Imagery of Keats and Shelley: A Comparative Study,* Chapel Hill, N. C., 1949. E. C. Pettet, *On the Poetry of Keats,* Cambridge University Press, 1957; 1970. M. R. Ridley, *Keats's Craftsmanship,* London, 1963. Aileen Ward, *The Making of a Poet,* London, 1963. William Walsh, *Introduction to Keats,* London, Methuen, 1981. Esteban Pujals Gesalí, *John Keats: Una interpretación de la Antigüedad griega,* tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 1981. John Keats, *Poetical Works,* ed. by H. W. Garrod, Oxford, 1958. Idem, *Letters,* selected by Frederick Page, Oxford, 1954.

les, Fanny, se casó con el joven médico español Valentín Llanos y Gutiérrez, que había conocido a Keats en Roma, y murió en Madrid en 1889. En la escuela de Enfield, a la que asistió a partir de los ocho años, Keats se hizo amigo de Charles C. Clarke, hijo del director de la misma, unos años mayor que él. Clarke fue quien recomendó a Keats la lectura de *The Fairy Queen*, y éste se puso en seguida a imitar a Spenser. En 1811, poco después de la muerte de su madre, deja la escuela para dedicarse al aprendizaje de la cirugía, y en 1815 trabaja como ayudante de cirujano en el Guy's Hospital —en la sala ahora llamada Keats's Ward— de Southwark, Londres, soñando con los paraísos renacentistas. Por este tiempo, y por mediación de Clarke, conoce a Leigh Hunt, crítico y periodista romántico que, impresionado por la poesía de Keats, publica el soneto «To Solitude» en su periódico, *The Examiner*, el 1 de diciembre de 1816. En sus frecuentes visitas a Leigh Hunt, Keats conoció a Shelley, Wordsworth, Hazlitt, Lamb y otros escritores. Es entonces cuando Leigh Hunt hace la descripción física del joven Keats en que intenta revelar el alma del poeta, y Severn pinta su conocida miniatura.

Terminados los estudios y obtenida la licencia para practicar la cirugía, la abandona y se dedica de lleno a la poesía. En marzo de 1817 se publica su primer libro de poemas, que no tuvo éxito de venta ni buenas reseñas, a pesar de contener algunos sonetos y otros poemas que demuestran indudable talento artístico. Su segundo volumen, *Endymion*, aparecido en abril de 1818, tampoco fue bien acogido por los críticos de *The Quarterly Review* y del *Blackwood's Edinburgh Magazine*, a causa, en gran parte, de la amistad que le unía con Leigh Hunt. No por esto se desanima el poeta; descontento de su propio trabajo, se impone más disciplina y estudio. Hacia 1818 se le acumulan las desgracias. Su hermano Tom muere de tuberculosis, y la misma enfermedad ataca en seguida a Keats. Al ritmo del desmoronamiento de sus fuerzas físicas, se acrecienta el vigor de su imaginación. Sus facultades creativas, en estos años, son singulares. Es el período en el que se enamora de Fanny Brawne, y con este amor empieza la tragedia. Algunas de sus reprimidas cartas a Fanny, con la muerte acechándole, son patéticas. Ante el consejo médico de que no pasara el invierno siguiente en Inglaterra, el 8 de septiembre de 1820, Keats parte con el pintor Joseph Severn hacia Italia. Sabía que no iba a regresar; y, más que la muerte, sentía tener que dejar a su novia [51]. Pero se hace a la idea, acepta la realidad, y muere en Roma el 23 de febrero de 1821. Sus restos descansan en el cementerio protestante de la ciudad eterna, bajo este poético epitafio: «Aquí descansa alguien cuyo nombre se escribió en el agua.» Fanny Brawne se casó unos años más tarde con O. Ellis, pero llevó hasta su muerte, en 1865, el anillo de prometida que le había dado Keats.

Keats es el más exigente y delicado de este segundo grupo de grandes románticos ingleses, quizá más puro aún que su amigo Shelley. Extremado idealista, el amor de lo bello era en Keats una pasión, y su continuo ascen-

[51] Carta de Keats a Charles Brown, desde Nápoles, 1 de noviembre de 1820, *Letters of John Keats*, selected by Frederick Page, Oxford, 1954.

so para llegar a la unión con la belleza absoluta constituye su propia vida. Keats fue un místico de la poesía, y la supo hallar en la naturaleza —a la que amaba por sí misma, más directa y desinteresadamente que Shelley—, en el romance medieval y en el mundo legendario de la Grecia antigua. Desde su mocedad estuvo dotado de un maravilloso poder de expresión. Esto hizo decir a Matthew Arnold que ningún otro poeta después de Shakespeare poseía la fascinadora capacidad expresiva de Keats [52]. Su volumen de poesía de 1820 contiene composiciones insuperables.

La principal característica de la personalidad y de la obra de Keats es su asombrosa precocidad: no más de cuatro años separan sus primeros ensayos de sus obras maestras. En 1817 salía su primer volumen de poemas breves, entre los cuales se hallaban los sonetos «Woman! When I behold thee» («¡Mujer! Cuando te contemplo»), «Nymph of the downward smile» («Ninfa de la sonrisa caída»), «On First Looking into Chapman's Homer» («Al mirar por vez primera el Homero de Chapman»), y el prometedor poema «Sleep and Poetry» («Sueño y poesía»). En 1819 escribía composiciones de perfección extraordinaria. Dotado de una asombrosa capacidad intuitiva, sin conocimientos clásicos, leyendo traducciones y estudiando a los renacentistas ingleses, supo penetrar en el mundo poético de la Grecia antigua con tanta o más intensidad que Shelley, Landor y Swinburne. Contra lo que sucede en Byron y Shelley, la poesía de Keats carece de ideas religiosas fundamentadas, y difiere de ellos por su desinterés hacia la política práctica [53] y las reformas sociales concretas. Pudiera creerse que el sentimiento religioso fue sustituido en él por el misticismo poético y por la adoración de la belleza. Tampoco ofrece en primer plano propósito estético alguno, con lo que se aparta de la poesía de Wordsworth y de Shelley. Keats quiere presentar la naturaleza en toda su belleza, y se desvive por proporcionar una interpretación poética del hombre y de la vida. Su obra, en conjunto, es muy selecta, y en extensión no llega a la mitad de la de Shelley.

Endymion (1818) es el primer gran poema de Keats y la más extensa de sus obras. Consta de cuatro libros, con más de 4.000 versos, y desarrolla con gran riqueza de invención el mito griego del pastor de quien se enamora Diana (la luna) al verlo dormido en el monte Latmos, y le infunde un sueño eterno, a fin de poder gozar para siempre de la contemplación de su belleza. En el poema de Keats, Cintia —la luna, símbolo de la belleza femenina— se le aparece en sueños a Endimión, y ambos se enamoran. A partir de este momento, Endimión, el joven rey de una arcádica comunidad de pastores del monte Latmos, pierde todo interés por lo que sucede en el mundo sublunar.

---

[52] Matthew Arnold, «John Keats», en *Essays in Criticism* (1888), London, 1964.

[53] Su soneto «To Kosciusko», publicado por primera vez en *The Examiner* (16 de febrero de 1817), es una excepción notable. No es que Keats fuera insensible a la política en un sentido amplio y a la moral social; por supuesto se interesaba por la lucha del hombre contra el dolor y por la solidaridad en esta lucha. Pero su mérito como poeta está en la conciliación de estos sentimientos con su visión de la belleza.

A thing of beauty is a joy for ever:
Its loveliness increases; it will never
Pass into nothingness; but still will keep
A bower quiet for us, and a sleep
Full of sweet dreams, and health, and quiet breathing.

(Una cosa bella es una dicha eterna:
Su encanto se acrecienta; nunca perecerá;
Sino que siempre será para nosotros
Un cobijo de tranquilidad, y un sueño
Lleno de dulces ilusiones, de salud y de paz.)

Así nos introduce Keats en el poema, y nos presenta a Endimión en medio de su pastoral entorno. Colinas umbrosas y rebaños paciendo; jóvenes doncellas cantan y danzan, y hermosos pastores tostados por el sol las acompañan hacia el altar de Pan, ante el cual entornan un inspirado himno. El argumento del poema es discontinuo; el poeta entrelaza la leyenda de Venus y Adonis, Glauco y Escila, Aretusa y otros mitos, con la acción principal. Tras varios momentos de unión con la diosa en sueños, en el libro IV, Endimión se enamora de una doncella india, que le hace olvidar a Cintia; pero tal doncella no es sino otra encarnación de la diosa lunar, que finalmente se lleva al pastor a los cielos. La alegoría resulta un tanto oscura, y simboliza al poeta afanado por conseguir la perfección ideal, de la que acaso lo aparte la presencia de la belleza humana, que, a pesar de su lastre terreno, es recuerdo de la perfección divina. En el libro I, además de la bellísima introducción y las admirables descripciones, se encuentra el fascinante sueño de Endimión y el himno al dios de la Naturaleza; en el libro IV, la doncella india nos deleita con la doliente y emotiva canción «O Sorrow» («Oh, dolor»). En este poema, Keats intenta llevar a cabo varios propósitos: relatar con la mayor profusión de detalles la historia de Endimión y otros mitos griegos; competir amistosamente con Shelley, y solucionar distintos problemas poéticos, como la conciliación del deseo y la realidad, personificados en la doble imagen femenina de Cintia y la doncella india, y la relación de la poesía como evasión con un arte basado en un nuevo interés humanitario. La crítica, descaminada en esta ocasión, fue desfavorable para Keats, aunque no es cierto que el disgusto le costara la muerte, como supone poéticamente Shelley en su elegía *Adonais.* Keats era hombre de alma vigorosa, y aquella crítica representó para él una lección inestimable; en consecuencia, en vez de desdeñar las advertencias, volvió con entusiasmo al trabajo en busca de una perfección mayor. En la colección de poemas que publicó en 1820, Keats demostró haber alcanzado la madurez artística con sorprendente rapidez. Este volumen incluye: *Lamia, Isabella, The Eve of St. Agnes (La víspera de Santa Inés), Hyperion,* y las maravillosas odas «To a Nightingale» («A un ruiseñor») y «To a Grecian Urn» («A una urna griega»), «To Psyche», «To Autumn», «To Melancholy».

Hyperion (1818-19) es el otro poema extenso que preparaba Keats, y existen de él dos versiones, ambas incompletas. La primera (880 versos, distri-

buidos en dos cantos y un fragmento del tercero) es una narración directa del mito de Hiperión; presenta a Saturno lamentándose de su destronamiento y debatiendo con los titanes acerca de la manera de recobrar su imperio. En vano dirigen sus miradas a Hiperión, el dios-sol que todavía reina, para que les ayude. Aparece el joven Apolo, dios de la música y la poesía, y en este punto se trunca el poema. La segunda versión (529 versos), de calidad no superior a la primera, ofrece una visión alegórica e indirecta del mito, y presenta al poeta cruzando un jardín en dirección a un santuario al que sólo tienen acceso los que sienten como propios los infortunios del mundo. Allí Moneta, diosa o sacerdotisa descendiente de Saturno, le revela que Apolo ha destronado a Hiperión, el último de los titanes [54]. En *Hyperion*, Keats intenta dramatizar, con el advenimiento del orden olímpico, tras la derrota de los titanes, una concepción progresista de la Historia: todo orden, todo modo de hacer, toda belleza, según Keats, están destinados a ser sustituidos por algo mejor, en un movimiento cuyo objetivo último es la total armonía del cosmos. Keats presenta el orden olímpico en tono más suave y con más variedad de colores que el sombrío mundo de los titanes, soberbiamente descrito con términos geológicos. Los titanes albergan pasiones y están humanizados en un sentido diferente que Apolo, representante del orden olímpico en el poema; las pasiones de los titanes, si bien gigantescas, son arcaicas —cólera, sobre todo, y miedo—, y ello les hace inferiores a los dioses olímpicos, que salen victoriosos por sus cualidades modernas, y son más capaces de adaptarse al cosmos en el momento apropiado. También los dioses olímpicos resultarán anticuados con el paso del tiempo, según anuncia Océano. El problema técnico de Keats es que en *Hyperion* —como en *Endymion*— ha superado la sencilla concepción que servía de base al poema, antes de haberlo terminado. La evolución de Keats es tan rápida, que se encuentra en esta situación siempre que comienza un poema importante. *Hyperion*, sin embargo, que a Keats le parecía simplista, podía haberse terminado con éxito si el poeta no hubiera sido tan consciente de su misión, pues las ideas habituales del hombre medio de los siglos XIX y XX respondían bien al sencillo progresismo inicial del poema. Hay, además, en *Hyperion* una paradoja que da mayor complejidad al poema: la tensión entre dos órdenes, representada por el movimiento hacia el futuro, está simbolizada por el mito griego más arcaico, y por el hecho de que la civilización griega sea a su vez el estrato más antiguo de nuestra cultura. *Hyperion* es un fragmento de lo que pudiera haber sido el gran poema épico de una época que, con la conciencia histórica, adquirió a la vez la percepción de su propia importancia. *The Fall of Hyperion* no es una reelaboración de *Hyperion*, sino un nuevo poema, en el que Keats, enfermo, y consciente del valor de lo que había escrito en *Hyperion*, intentaba utilizar el mayor número posible de versos de este poe-

---

54 El primer fragmento de *Hyperion* se publicó en 1820; el segundo, titulado *The Fall of Hyperion - A Dream (El destronamiento de Hiperión - Sueño)*, en 1856. La idea del *Hyperion*, de Keats, procedía de Milton y del conflicto entre los ángeles antes de la creación, en el *Paradise Lost*. En *Hyperion*, Keats se propone utilizar la guerra entre los dioses y los titanes de la mitología griega, que, según esta mitología, ocurrió también antes de la creación del hombre.

ma. La segunda composición es más fragmentaria aún que la primera, y en ella Keats, utilizando el concepto de pecado y la forma de visión, expone el carácter ilegítimo de una imaginación que no sea solidaria con el sufrimiento humano. El poema generaliza una autoacusación de Keats, que expía aquí la tendencia a la evasión —o más bien el simplismo juvenil— de su poesía de 1817 y 1818 [55]. Tanto en *Endymion* como en los poemas de *Hyperion*, Keats intenta ofrecer de modo alegórico una concepción del mundo y de la vida, y proclamar la noble misión de la bondad y la belleza.

Lamia (1820) es otro poema de derivación griega (consta de dos partes, 608 versos), cuyo tema le llega a Keats por mediación de Burton [56]. Lamia es una bruja metamorfoseada en serpiente, a la que Hermes transformará en una hermosa doncella. Licio, un joven corintio, queda hipnotizado por su belleza y la conduce secretamente a su casa. No satisfecho con esta felicidad, decide casarse con ella, e invita a sus amigos a la boda. Entre éstos aparece su viejo maestro, el sabio Apolonio, que logra conocer la verdadera naturaleza de Lamia, y descubre que es una serpiente. Apolonio la llama por su verdadero nombre: «Serpiente»; al oírlo, Lamia desaparece de súbito con un espantoso chillido. Licio muere la misma noche. Los tres poemas mencionados están escritos en pareados, generalmente yámbicos, de cinco pies.

The Eve of St. Agnes (1820) consta de cuarenta y dos estancias spenserianas. De ambiente medieval, narra una leyenda que le han contado a Madeline, su protagonista. Se dice que en la víspera de Santa Inés (21 de enero) es posible que las doncellas tengan visiones de sus enamorados. El amante de Madeline, Porphyro, procede de un linaje hostil, y la joven se halla siempre rodeada de enemigos encarnizados y de sanguinarios señores. A pesar de todo, Porphyro se aventura a visitarla y, cuando Madeline despierta, lo halla al lado de la cama. Los amantes logran evadirse juntos del castillo al amparo de la tormenta.

Isabella (1820), poema de sesenta y tres octavas reales, se basa en un cuento del *Decameron*, de Boccaccio. Los hermanos de Isabella, noble dama florentina, descubren los amores de su hermana con Lorenzo; asesinan al amante y lo sepultan en un bosque. Una visión le descubre a Isabella el lugar donde se halla el cadáver de su amado y, habiéndolo encontrado, recoge su cabeza y la entierra en una maceta; planta en ella una mata de albahaca y la cuida con todo mimo. Al darse cuenta los hermanos de la especial atención que Isabella dedica a la planta, se la roban; descubren que la maceta contiene la cabeza de Lorenzo, les remuerde terriblemente la conciencia y huyen. Isabella languidece y muere.

Una composición de Keats, justamente famosa, es el romance de inspiración medieval «La Belle Dame sans Merci. A Ballad» (1820). En él, un caballero soñador, subyugado por la visión de una dama hermosísima, la

---

[55] Ver la tesis doctoral de Esteban Pujals Gesalí, *John Keats: Una interpretación de la Antigüedad griega*, Universidad Complutense, Madrid, 1981.

[56] Robert Burton, *Anatomy of Melancholy* (1621), vol. III, section II, member I, subsection I, ed. by Holbrook Jackson, London, 1961. Burton toma la anécdota del libro cuarto de *De vita Apolonii*, de Filóstrato.

sigue enamorado, y, al despertar, se encuentra en la ladera desolada de una montaña habitada por reyes, princesas y guerreros, pálidos como la muerte, y sin pájaros que canten. Consta de doce estrofas de pie quebrado, de una intensidad lírica y una musicalidad difíciles de superar en su género.

No obstante, la estructura poética que mejor se adapta a la expresión del genio de Keats, quizá sea la oda. Keats, como Shelley, carece de las cualidades narrativas de Byron o de Wordsworth, y no son pocas las dificultades con que tropieza el poeta que se propone componer una obra extensa a base de momentos líricos. He aquí por qué uno y otro sobresalen en la lírica, que era precisamente el campo menos favorable para Byron. Pero si a Keats le faltan la brillante inspiración de Shelley y su energía y espontaneidad, no tiene rival en la perfección, en la indefinible belleza, en la fusión de sujeto-objeto que se da en sus odas; en este género, es único. Sus primeras odas de perfecta y sostenida belleza son la canción «O Sorrow» *(Endymion,* IV) y la «Ode to Maia» (mayo de 1818). Compuso luego las cuatro inmortales odas: «Ode to a Nightingale», profundamente humana, en que el poeta, torturado por el misterio del dolor y la muerte, ve en el canto del ruiseñor un símbolo de la belleza a la que no pueden afectar la decadencia ni la muerte; «Ode to a Grecian Urn», en la que, implicando un concepto metapoético, se canta la inmortalización de la belleza por el arte, en contraposición a la caducidad de la vida; «Ode to Melancoly», llena de contenida emoción por el contraste entre el placer que la visión de la belleza mortal produce al poeta, y el sentimiento de su fragilidad, y «Ode to Autumn», de profunda serenidad, en la que el autor abandona todo razonamiento para gozar de la belleza y la paz que proporciona esta colmada estación.

O Attic shape! Fair attitude! with brede
Of marble men and maidens overwrought,
With forest branches and the trodden weed;
Thou, silent form, dost tease us out of thought
As doth eternity. Cold Pastoral!
When old age shall this generation waste,
Thou shalt remain, in midst of other woe
Than ours, a friend to man, to whom thou sayst,
Beauty is truth, truth beauty, - that is all
Ye know on earth, and all ye need to know.
(«Ode to a Grecian Urn»)

(¡Oh ática silueta! ¡Actitud bella! trenzada
De figuras de mármol de hombres y doncellas,
Las ramas del bosque y la pisada hierba;
Tú, silente forma, que inquietas nuestra mente
Como la eternidad. ¡Pastoral fría!
Cuando la vejez esta generación marchite,
Tú permanecerás, entre otros infortunios
Diversos de los nuestros, amiga del hombre, al que le dices,
La Belleza es la Verdad, y la Verdad, Belleza:
Eso es todo lo que en la tierra sabes, y tienes que saber.)
(«A una urna griega»)

No se pueden olvidar las apasionadas composiciones que dedica a su amada Fanny Brawne [57], y el trágico contraste entre la profundidad de su amor, sus anhelos de dicha, y la sentencia de muerte que se cernía amenazadora sobre el jovencísimo poeta.

Como hemos visto, Byron, de acuerdo con su visión realista de las cosas, presentaba sus poemas de forma directa —personal, histórica o anecdótica—; en cambio, Shelley y Keats, de disposición más soñadora y más inclinados a la alegoría, se sintieron frecuentemente atraídos por el mito para explicar determinados aspectos y circunstancias del hombre y de la vida.

OTROS POETAS

Las grandes figuras literarias no aparecen aisladas, sino que surgen en los períodos en que un género se cultiva con profusión. Como sucede con los productos de la naturaleza, lo superior se encuentra, por lo general, en el seno de la abundancia. Dedicaremos unas páginas, por tanto, a un conjunto de poetas menores, contemporáneos de los grandes románticos de la primera y segunda generación, que aportan al panorama poético elementos diversos por su temática y por su matiz; a veces consiguen, con un solo poema, conquistar la popularidad; o, con un gesto estilístico, abren el camino para un género en que un poeta mayor realizará una obra extraordinaria[58].

Rogers. El año 1813, en el conocido triángulo con que representaba el ascenso hacia el Parnaso, lord Byron situaba a Rogers y Campbell por encima de Wordsworth y de Coleridge. Esta valoración era, por supuesto, subjetiva y desacertada; pero apuntaba a unas cualidades de realismo poético por las que Byron sentía singular predilección. Samuel Rogers (1763-1855) [59], hijo de banquero, y banquero él mismo, se retiró pronto de los negocios y se hizo célebre por los excelentes desayunos a los que invitaba a sus amigos. Era buen conversador, gracioso y mordaz. Sus *Recollections of the Table Talk of Samuel Rogers (Recuerdos de las conversaciones de sobremesa, de S. R.*, obra póstuma, publicada en 1856) son interesantes memorias de una larga vida de amistad y relación. *The Pleasures of Memory*

---

[57] Dos odas y dos sonetos.

[58] Para un estudio conjunto de los poetas románticos menores, es indispensable la bibliografía siguiente: George Saintsbury, «Lesser Poets, 1790-1837», en *The Cambridge History of English Literature*, ed. by A. W. Ward and A. R. Waller, vol. XII, Cambridge, 1953. W. L. Renwick, *English Literature, 1789-1815*, en *Oxford History of English Literature*, vol. IX, Oxford, 1963. Ian Jack, *English Literature, 1815-1832*, en *Oxford History of English Literature*, vol. X, Oxford, 1963. Oliver Elton, *A Survey of English Literature (1780-1830)*, vols. I-II, London, 1961. *The Oxford Book of English Verse of the Romantic Period (1798-1837)*, chosen by H. S. Milford, Oxford, 1946. *The Oxford Book of Nineteenth Century Verse*, chosen by John Hayward, Oxford, 1964. Harold Bloom and Lionel Trilling, *Romantic Poetry and Prose*, en *The Oxford Antology of English Literature*, Oxford University Press, 1973.

[59] R. E. Roberts, *Samuel Rogers and His Circle*, London, 1910. Samuel Rogers, *Poetical Works*, edited by Edward Bell, London, 1875. Alexander Dyce, *Recollection of the Table Talk of Samuel Rogers* (1856), ed. by M. Bishop, London, 1952.

(1792), poema de recuerdos, aunque abstracto y carente de unidad, le dio a conocer a un amplio sector del público. *Human Life (La vida humana,* 1819), escrito en versos pareados de cinco yambos, trata de los azares de la vida humana, de las incertidumbres de la juventud, de la rapidez con que transcurre el tiempo, que nos cambia y altera a los demás, y de cómo la muerte se lleva a los seres queridos. *Italy* (1830) es una narración versificada de la estancia y viajes de Rogers en Italia, bastante semejante al *Childe Harold* de Byron. Con brío y realismo, el poeta describe, en bien construidos versos blancos, personajes históricos, acontecimientos, obras de arte, ciudades, el paisaje italiano, una cacería, la entrevista de una pareja joven en el campo. Un fragmento muy importante es la vívida evocación de lord Byron en Bolonia, llena de alusiones autobiográficas y recuerdos meridionales. «A Wish» («Deseo»), uno de sus poemas breves más conocidos [60], es una composición de ambiente rural y derivación horaciana, agradable y bien construida, pero que, aparte de una sensación placentera, no aporta experiencias nuevas.

T. Campbell. En la misma línea realista de Rogers está Thomas Campbell (1777-1844) [61], uno de los últimos poetas de transición en los que aparece la nota del clasicismo del siglo XVIII. También Campbell escribió poemas extensos. *The Pleasures of Hope (Los placeres de la esperanza,* 1799), obra publicada un año después de *Lyrical Ballads,* fue muy bien recibida, lo cual indica que la corriente literaria del período estaba aún bastante remansada en los meandros del mundo neoclásico. Es un poema didáctico escrito en pareados, en el que Campbell intenta dar unidad a una serie de meditaciones poéticas inconexas, generalmente abstractas, sobre su esperanza en la Revolución, su deseo de libertad para las naciones, su simpatía hacia Polonia, su horror a la esclavitud. Su retórica es sincera y vigorosa, aunque, con frecuencia, inadecuada. Consta de dos partes. En la primera se considera el consuelo que proporciona la esperanza y su influencia positiva en los hombres y pueblos que la tienen, y —en sentido negativo— en los que carecen de ella. La segunda es una meditación sobre el amor, la esperanza y el consuelo que el hombre recibe de la fe en la vida futura. Su segundo poema extenso, *Gertrude of Wyoming* (1809), escrito en estancias spenserianas, narra la destrucción del poblado de Wyoming (Pennsylvania) por los indios el año 1778, y el hundimiento de la felicidad de una familia por la muerte de Gertrude, la joven esposa de Henry Waldagrave. El poema es obvio y convencional, y su interés, más que en el valor literario, reside en el hecho de que desarrolla un tema norteamericano. Campbell estuvo más acertado en la composición de poemas breves, algunos de los cuales son auténticamente poéticos. «Ye, Mariners of England» («Vosotros, marinos de Inglaterra») es una oda patriótica, de notable efica-

---

[60] Ver *The New Oxford Book of English Verse,* chosen and ed. by Helen Gardner, Oxford, 1972.

[61] William Beattie, *Life and Letters of Thomas Campbell* (3 vols.), London, 1849-50. Thomas Campbell, *Complete Poetical Works,* edited by J. Logie Robertson, Oxford, 1907.

cia retórica, que canta, despertando ecos medievales [62], el poderío naval inglés. En «Hohenlinden» se contrasta la paz y la guerra en las márgenes del Iser, y se describe con realismo el choque de las fuerzas francesas y alemanas en Linden, durante la Revolución. «The Last Man» («El último hombre») evoca en forma de visión el tema que había tratado Byron en «Darkness» unos años antes. La profunda desesperación de Byron se resuelve aquí en una actitud aceptadora, semejante a la del soneto «Night and Death» de Blanco-White. Con la expresión de la idea de un Adán a la inversa, Campbell consigue un poema de gran fuerza imaginativa. «A Thought Suggested by the New Year» («Un pensamiento sugerido por el Año Nuevo») es una bella y melancólica meditación poética sobre el esplendor de la infancia y de la juventud y los infortunios de la ancianidad, y sobre la diferente dimensión del tiempo para el joven y para el hombre maduro.

Landor. Walter Savage Landor (1775-1864) [63] es una figura aislada y algo solitaria, que cubre con su larga vida el espacio que media entre el Neoclasicismo declinante y el cenit de la época victoriana. Su lírica está inspirada por la musa helénica, y coincide con sus contemporáneos en los ideales de libertad y simpatía por las nacionalidades. Los españoles tenemos que agradecer a Landor su generoso apoyo para liberar a España del dominio de Napoleón, pues en el preludio de la Guerra de la Independencia estuvo en nuestro país al frente de un piquete de voluntarios sufragados a su costa. La obra de Landor abarca prosa y verso. Las *Imaginary Conversations* (1824-1829) y *Pericles and Aspasia* (1836) son lo mejor que tiene como prosista; están escritas en un estilo excelente [64]. Su producción en verso se extiende a lo largo de toda su vida. Consta de poemas épicos, obras dramáticas, la tragedia *Count Julian* —sobre el episodio del rey Rodrigo y Florinda— y varias colecciones de poemas breves, predominantemente líricos. *Gebir* (1798) cuenta la historia de un príncipe ibérico de este nombre, que invade Egipto, se enamora de Charoba, la reina de este país, se casa con ella, y el día de la boda es asesinado en medio del regocijo de la fiesta. Con la infortunada aventura de Gebir contrasta la suerte de su hermano Tamar, el pastor cuya única ilusión es lograr el amor de una ninfa marina; por fin lo consigue, y ella lo lleva a morar en regiones apartadas de la ambición humana. *Gebir* es un cuento de tema oriental, narrado con una sobriedad artística que demuestra que Landor no gustaba de las exuberancias expresivas de sus grandes contemporáneos. *Chrysaor* (1802) es el primero de los poemas de rebeldía basados en leyendas clásicas de titanes, que también armonizaban con el anhelo romántico de libertad. En él,

---

[62] La necesidad de una política naval inglesa se encuentra poetizada por primera vez en *The Libel of English Policy* (1436-7), en el reinado de Enrique VI (1422-61).

[63] John Forster, *Landor: a Biography* (2 vols.), London, 1869. R. H. Super, *Landor: A Biography,* New York, 1954. W. Savage Landor, *Gebir, Count Julian and Other Poems,* London, 1831. Idem, *Poems* (3 vols.), ed. by Stephen Wheeler, Oxford, 1937. Idem, *Letters,* ed. by Stephen Wheeler, 1899. *Imaginary Conversations,* Selected and ed. by E. de Selincourt, Oxford, 1915.

[64] *Pericles and Aspasia* está salpicada de primorosos poemas líricos.

Chrysaor, el valiente guerrero de la espada de oro que desafía al Titán, pagará su temeridad con la venganza de Neptuno. Shelley y Keats llevarían el tema a más altas metas de perfección artística. *Gunlaug* (1804), poema de amor inspirado en una leyenda islandesa, narra las hazañas del héroe Gunlaug para conquistar a Helga. En 1831 apareció el volumen *Gebir, Count Julian, and Other Poems.* Entre estos «otros poemas» se encuentran: *Ines de Castro at Cintra* e *Ines de Castro at Coimbra,* poemas dramáticos, sobrios y escultóricos, sobre dos momentos de la malograda historia de amor entre Pedro I de Portugal y la española Inés de Castro; *Ianthe,* que consiste en una serie de treinta y un poemas breves, de carácter amoroso, finamente construidos y de pasión contenida, más parecidos a los poemas líricos del siglo XVII que a los de sus contemporáneos Byron, Shelley y Keats; *Miscellaneous Poems,* un conjunto de treinta y seis poemas de temática varia —la amistad, el correr del tiempo, la primavera, el atardecer, la vida moderada, España—, que, en espíritu y ejecución, se hallan en la línea de Horacio y Ben Jonson; y *On the Dead (A los muertos),* grupo de nueve poemas —elegías y epitafios— entre los cuales se encuentra alguna de las composiciones breves más perfectas de Landor. La lírica es el terreno donde consigue Landor sus mayores éxitos: es original y distinguido en sus poemas epigramáticos, y en sus composiciones amorosas, directo y concentrado. Son acertadísimas sus composiciones breves: «Rose Aylmer» [65], «Corinna to Tanaga» y «Behold, O Aspasia, I send you verses» («Mira, Aspasia, te envío versos») [66], «My hopes retire» («Mi esperanza retrocede»), «I strove with none» («No luché contra nadie»), «Mother, I cannot mind my wheel» («Madre, no me importa la rueca») y «Death stands above me» («La muerte está encima de mí»). Los últimos poemas breves de Landor aparecieron en *The Hellenics* (1846-7), *The Last Fruit (Últimos frutos,* 1853) y *Heroic Idylls* (1863).

Frere. Muy curiosa es la figura del diplomático y literato John Hookham Frere (1769-1846). Frere [67] estuvo dos temporadas en España como ministro plenipotenciario: en Madrid durante los años 1802-1804, y con la Junta Central en 1808-1809, a comienzos de la Guerra de la Independencia; aquí se encariñó con nuestra literatura. Su personalidad resulta doblemente interesante como orientador. Por un lado, sus poemas jocosos inspiran a Byron la tendencia humorística que tanta gloria iba a proporcionarle; por otro, su sentido de lo medieval y su conocimiento y aprecio de las letras españolas encaminaron al duque de Rivas hacia el Romanticismo. En 1808 colaboró con Southey en la traducción de la *Chronicle of the Cid.* Más tarde se retiró a Malta, en busca de un clima adecuado a la frágil salud de su esposa, y allí acogió fraternalmente al duque de Rivas (1825-30) y le abrió las puertas de su biblioteca española. En los últimos años de

[65] Epitafio a Rose Aylmer (1779-1800), joven amiga del poeta.

[66] Ambas en su obra en prosa *Pericles and Aspasia.*

[67] G. Festing, *John Hookham Frere and his Friends,* London, 1899. J. H. Frere, *Works... in Verse and Prose,* with a Memoir by sir Bartle Frere (3 vols.), London, 1874.

su vida tradujo cinco comedias de Aristófanes. Frere había publicado en el periódico *The Anti-Jacobin* [68] muchas parodias en verso con el nombre de *The Loves of the Triangles (Los amores de los triángulos)*; pero su obra más importante y divertida es el poema burlesco *Prospectus and Speciment of an Intended National Work, by William and Robert Whistlecraft, of Stowmarket in Suffolk, Harness and Collar Makers. Intended to comprise the most Interesting Particulars relating to King Arthur and his Round Table (Programa y modelo de una posible obra nacional, escrita por W. y R. W., de S. en S., Guarnicioneros. En la que se intenta recopilar los detalles más interesantes relativos al Rey Artur y su Tabla Redonda,* 1817-8). Es una obra amena, en la que la gracia y la belleza se sobreponen a la actitud meramente burlesca. En ella, unos gigantes que habitan por los alrededores de Carlisle, al N.O. de Inglaterra, raptan a unas damas, que deben ser liberadas por unos caballeros. En esta empresa formidable intervienen unos valerosos frailes que, al fin, consiguen derrotar a los gigantes. El desarrollo de esta fantástica leyenda demuestra mucho ingenio y gran dominio de la versificación. Está escrita en octavas italianas, ágiles y flexibles. La atención a la naturaleza es evidente; el autor se muestra cultivado y festivo; el lector está siempre pendiente de si el verso siguiente será serio o jocoso. Byron supera a Frere con su brillante y sostenido ingenio; pero también éste tiene fragmentos muy felices. Sus poemas breves «The Boy and his Top» («El niño y la peonza») y «The Boy and the Parrot» («El niño y el loro») son tan graciosos como instructivos.

Blanco-White. Joseph Blanco-White (1775-1841) [69] es un escritor de doble personalidad, española y británica. Irlandés por línea paterna, nacido en Sevilla, se estableció en Inglaterra cuando los franceses invadieron Andalucía durante las guerras napoleónicas, y murió en Liverpool. Llegó a escribir muy bien en inglés, y publicó en Londres sus interesantes *Letters from Spain* (1822), colección de artículos de costumbres españolas, sobre todo andaluzas [70], que lo dieron a conocer entre los ingleses. Blanco-White se encargó también de la redacción del suplemento al artículo *Spain* (1826) de la *Enciclopedia británica.* Era poeta de gusto más moderno que muchos de su tiempo, como se desprende de su acertada interpretación del monólogo «To be or not to be» de *Hamlet.* Blanco-White es autor del famoso soneto «Night and Death», de grandeza miltoniana, recogido en tantas antologías y considerado por Coleridge el soneto más hermoso y de concepción más amplia escrito en lengua inglesa [71]. En opinión de Fitzmaurice-Kelly [72],

---

[68] *The Anti-Jacobin,* fundado por Canning para combatir la propaganda desplegada por la Revolución francesa, dejó de publicarse en 1798.

[69] Mario Méndez Bejarano, *Vida y obras de don José María Blanco y Crespo,* Madrid, 1921. J. Blanco-White, *The Life of the Rev. J. B. W. Written by Himself* (3 vols.), London, 1845. Idem, *Letters from Spain,* London, 1822. Antonio Garnica, *Autobiografía de Blanco White,* Universidad de Sevilla, 1975. Idem, *Cartas de España,* Madrid, 1972. Traducción de las *Letters from Spain.*

[70] *On Bull Fights, Passion, or Holy Week at Seville, Private Life at Madrid,* etc.

[71] M. Méndez Bejarano, *Vida y obras de don José María Blanco y Crespo,* Madrid, 1921, pág. 492.

[72] J. Fitzmaurice-Kelly, *Historia de la Literatura española,* Madrid, 1926, pág. 321.

este soneto dio a Blanco-White mayor fama que cualquiera de sus poesías españolas:

Mysterious Night! when our first parent knew
Thee from report divine, and heard thy name,
Did he not tremble for this lovely frame,
This glorious canopy of light and blue?

Yet 'neath a curtain of translucent dew,
Bathed in the rays of the great setting flame,
Hesperus with the host of heaven came,
And lo! Creation widened in man's view.

Who could have thought such darkness lay concealed
Within thy beams, O sun! or who could find,
Whilst fly and leaf and insect stood revealed,
That to such countless orbs thou mad'st us blind!

Why do we then shun death with anxious strife?
If Light can thus deceive, wherefore not Life?

(Al ver la noche Adán por vez primera,
Que iba borrando y apagando el mundo,
Creyó que al par del astro moribundo
La Creación agonizaba entera.

Mas luego, al ver lumbrera tras lumbrera
Dulce brotar y hervir en un segundo
Universo sin fin, vuelto en profundo
Pasmo de gratitud, ora y espera.

Un sol velaba mil; fue un nuevo oriente
Su ocaso, y pronto aquella luz dormida
Despertó al mismo Adán, pura y viviente.
¿Por qué la muerte al ánimo intimida?

Si así engaña la luz tan dulcemente,
¿Por qué no ha de engañar también la vida?)

Este soneto, aparecido en *The Bijou* el año 1828, fue muy elogiado, y es posible que fuera Coleridge el primero en descubrir su valor. Perfectamente construido, tiene gran belleza y energía, y da la impresión de que el impulso inspirador pudo obligar al poeta a escribirlo de un tirón [73]. Blanco-White escribió mucho, sobre todo en prosa. *The Life of the Reverend Joseph Blanco-White* (de publicación póstuma, en 1845) es un libro de 1.380 páginas. Su itinerario religioso del catolicismo al anglicanismo, y después al unitarismo, es una singular odisea, que refleja la inquietud espiritual de este extraordinario sevillano britanizado.

---

73 El soneto de Blanco-White ha tenido distintos adaptadores al español, entre ellos, Alberto Lista (1775-1848), amigo de Blanco-White, y el colombiano Rafael Pombo (1833-1912). Se reproduce aquí la adaptación de este último, considerada como la más perfecta.

Hood. Un interesante poeta de esta generación fue Thomas Hood (1799-1845)[74], muerto prematuramente, tras una vida de infortunios. Empezó su carrera como ilustrador, pero pronto descubrió que su vocación estaba en la literatura. Desde la redacción de *The London Magazine* se puso en contacto con el mundo literario, relacionándose con Lamb, Hazlitt y De Quincey. Hood fue un escritor sugestivo y amable, que ha sido poco apreciado a causa de su carácter popular. Sin embargo, ningún poeta rehusaría el mérito de haber escrito composiciones tan afortunadas como «Ruth», bellísima interpretación de la pastoral bíblica, «The Haunted House» («La mansión hechizada»), de misterioso goticismo, y la oda «Autumn» («Otoño»), que se acerca en valor artístico al poema de Keats del mismo título. Hood presenta dos tendencias en su obra poética: una sentimental, que él llama «seria», y otra humorística, que titula «cómica». Pero esta división es bastante imprecisa, ya que la poesía de Hood puede ser seria sin dejar de ser humorística, y viceversa. El aire popular de ciertas composiciones suyas no debería ser motivo para descalificarlas, puesto que, aplicando el mismo criterio, habría que rechazar también la mayoría de las baladas. En cuanto a la tendencia sentimental reflejada en «The Song of the Shirt» («La canción de la camisa», sobre la costurera que cose día y noche para ganarse un jornal) y «The Bridge of Sighs» («El puente de los suspiros», sobre la joven abandonada que se arroja al canal desde el conocido puente de Venecia), se apoya en sentimientos parecidos a los que se expresan en las novelas de Dickens y Kingsley con patetismo semejante. Hood escribió demasiado, y produjo muchas composiciones que, siendo notables, hoy están bastante olvidadas. Pero su obra presenta no poca variedad temática, y con frecuencia se muestra auténtico poeta. «Fair Ines» («La bella Inés»), «Time of Roses» («El tiempo de las rosas»), «Past and Present» («Pasado y presente»), «The Death-Bed» («El lecho de muerte»), y no pocos de sus sonetos, como «It is not death» («No es la muerte»), «There is a silence» («Hay un silencio»), junto con los poemas antes citados, constituyen una valiosa aportación a la poesía del período romántico. En su vertiente humorística sobresale «The Last Man» («El último hombre»), poema de treinta y siete estrofas de seis versos, muy diferente del que Campbell escribió sobre el mismo tema. La de Hood es una composición divertida, donde resalta lo burlesco, lo satírico, y aun lo grotesco. Está escrita en forma y ritmo de balada, y sus únicos personajes son un verdugo y un mendigo.

'T was in the year two thousand and one,

(Fue en el año dos mil uno,)

cuando un verdugo, montado encima de la horca, cantaba dichoso porque la peste había asolado al mundo dejándolo a él solo para cantar entre

[74] F. F. Broderip, *Memorials of Thomas Hood: Collected by His Daugther,* with a preface and notes by his son (2 vols.), London, 1860. Walter Jerrold, *Hood: His Life and Times,* London, 1907. J. C. Reid, *Thomas Hood,* London, 1963. Thomas Hood, *Works* (7 vols.), ed. by his son T. Hood, London, 1862. Thomas Hood, *Poetical Works,* ed. by Walter Jerrold, Oxford, 1906. Thomas Hood, *Letters,* ed. by Leslie A. Marchand, New Brunswick, N. J., 1945.

las alondras. Pero, de pronto, aparece un mendigo, desastrado y maloliente, que le invita a bajarse de la horca y compartir su comida para celebrar el encuentro, en un mundo que era todo suyo, pero que les iba a aprovechar poco. Al mendigo, optimista y afable, le gusta la compañía del verdugo, pues le había hecho mucha gracia verlo sentado encima de la horca. Pero el verdugo piensa que, si no existiera el mendigo, él sería el rey del mundo. Como ambos tienen gustos diferentes, deciden que cada cual se vaya por su lado, a pesar de que el mendigo desearía caminar con el verdugo. Éste opta por ir a la derecha, y el mendigo, a la izquierda. El verdugo entra en un espacioso palacete a comer y beber bien y vestirse como un señor. Pero al salir, tropieza con el mendigo, que, ataviado como un rey, con púrpura y corona, iba bailando por la calle. Esto era intolerable. El verdugo, considerándose representante de la ley, se convierte en juez, fiscal y verdugo, y cuelga al bueno del mendigo. A éste le disgusta morir; pero, a la postre, sale ganando, pues era peor aún quedarse solo en el mundo. Ejecutado el mendigo, el verdugo se siente defraudado. Quedar en la soledad más absoluta es más terrible que haber enterrado a su mujer y a sus hijos, y que haber ahorcado al mendigo. Y afirma, con sarcástico humorismo, que lo más espantoso es que, de colgarse él, no quede en el mundo otro hombre para tirar de sus piernas. La moraleja salta a la vista: al delatar humorísticamente el hecho de que dos hombres solos no puedan vivir en paz en el ancho mundo, Hood apunta con sarcasmo contra la mezquindad humana.

Clare y otros. El poeta labrador y pastor, John Clare (1793-1864) [75], canta en tono menor, pero lleno de autenticidad, la naturaleza y la vida del campo. El año 1820 publica su primera colección, *Poems Descriptive of Rural Life and Scenery (Poemas que describen la vida y el ambiente rurales),* en la línea prerromántica de Gray, Collins y Burns, con algunas composiciones valiosas, que, como «Noon» (Mediodía»), reflejan con hondo sentimiento el marco rural en que se encuentra el poeta. *The Shepherd's Calender (El calendario del pastor,* 1827) es el poema más ambicioso de Clare. En él sigue la fórmula de Spenser, y, mes por mes, desde enero a diciembre, describe con intención realista las labores, diversiones, ambientes y escenarios de la vida del campo. Clare se muestra aplicado intérprete de la naturaleza, y aunque no supera a Thomson ni en aliento poético ni en amplitud de visión, sí se acerca más al objeto, por tener un conocimiento más preciso de la vida rústica. Por su experiencia, sus vivencias y su terminología rural, Clare sobresale en la larga trayectoria de la poesía inglesa de la naturaleza [76]. En *The Rural Muse* (1835), vuelve al poema lírico; aquí hallamos la brillantísima oda «Summer Images» («Imágenes esti-

[75] J. W. and Anne Tibble, *Clare: His Life and Poetry,* London, 1956. John Clare, *Poems,* ed. by J. W. Tibble (2 vols.), London, 1935. *Prose,* edited by J. W. and Anne Tibble, London, 1951. *Letters,* ed. by J. W. and Anne Tibble, London, 1951. *The Shepherd's Calender,* ed. by Eric Robinson and Geoffrey Summerfield, Oxford, 1965.

[76] La mejor edición de *The Shepherd's Calender,* de John Clare es la de Eric Robinson y Geoffrey Summerfield, Oxford University Press, 1964. Consta de 136 páginas de verso.

vales»), llena de naturalidad y viveza, o el soneto «Sudden Shower» («Chubasco repentino»), en el que logra concentrar, de un modo personal y auténtico, en un bello conjunto, las asociaciones que le sugiere el incidente. Clare perdió la razón en 1837; pero siguió escribiendo, y dejó muchos poemas inéditos, que no se publicaron hasta 1873 y posteriormente [77]; no pocos de los que escribió en el manicomio sorprenden por su concisión y belleza. La canción titulada «Secret Love» («Amor secreto»), y los poemas breves «Hesperus», «The Peasant Poet» («El poeta campesino») y «A Vision», escritos en los años 1842-44, expresan sentimientos y percepciones de tal delicadeza —y a veces de tal audacia y vigor [78]—, que los convierten en manifestaciones líricas excelentes.

Otros poetas situados entre los grandes románticos y los grandes victorianos son [79]: George Darley (1795-1846), que nació el mismo año que Keats y se inspiró en Shelley para su sorprendente poema *Nephente* (1835); el poeta, historiador y pensador Thomas Carlyle (1795-1881), que también nació el mismo año que Keats y le sobrevivió sesenta años; John Hamilton Reynolds (1792-1852), íntimo amigo y corresponsal de Keats, autor de la extraordinaria balada humorística «Peter Bell»; Hartley Coleridge (1796-1849), hijo de S. T. Coleridge, autor de bellísimos sonetos y poemas líricos de tono melancólico (*Poems*, 1833); Thomas Lovell Beddoes (1803-49), influido por Shelley y por Donne en sus poemas líricos de transcendencia y muerte, algunos enmarcados en sus dramas de corte jacobino, y Henry Newman (1801-90), el eminente cardenal, promotor del Movimiento de Oxford [80], inspirado poeta religioso, colaborador de la *Lyra Apostolica* (1836).

2. LA NOVELA EN EL PERÍODO ROMÁNTICO

GRANDES NOVELISTAS

El Romanticismo literario inglés está dominado prácticamente por la poesía; en la novela de este período escasean las grandes figuras. Dos

---

[77] Arthur Symons (1909), Edmund Blunden y Alan Porter (1920), J. W. Tibble (2 vols. 1935), y Eric Robinson y Geoffrey Summerfield (*Later Poems*, Manchester, 1964) han contribuido a completar la producción poética de John Clare.

[78] Por ejemplo:

I snatched the sun's eternal ray.

(Arranqué el eterno rayo del sol.)

(«A Vision»)

[79] Consúltese el volumen XII de *The Cambridge History of English Literature* y los volúmenes IX y X de la *Oxford History of English Literature*. Oliver Elton, *A Survey of English Literature, 1780-1830*, vol. 2, London, 1961. H. S. Milford, *The Oxford Book of English Verse of the Romantic Period*, Oxford, 1946. John Hayward, *The Oxford Book of Nineteenth Century Verse*, Oxford, 1964. Harold Bloom and Lionel Trilling, *Romantic Poetry and Prose*, en *Oxford Anthology of English Literature*, Oxford, 1973.

[80] Christopher Dawson, *The Spirit of the Oxford Movement*, London, 1945.

nombres tan sólo sobresalen en el espacio que va desde el grupo de importantes novelistas del siglo XVIII a la espléndida floración de la novela victoriana. Estos nombres son Jane Austen y Walter Scott. La primera, miniaturista perfecta de la vida cotidiana del tiempo límite entre los siglos XVIII y XIX es la verdadera creadora de la novela de ámbito familiar. Jane Austen sigue dentro del estilo novelístico del siglo XVIII y, siguiendo la trayectoria de Richardson y Goldsmith, lleva a su culminación el tipo de novela iniciado por Fanny Burney con *Evelina* en 1778. Sus características son: la visión serena y un tanto idealizada de las realidades de la vida cotidiana, el localismo temporal y geográfico, el razonamiento tranquilo, la caracterización, la ironía, y un estilo transparente y sencillo, entre cuidado y suelto [1]. Walter Scott es el creador de la novela histórica, portadora de esencias románticas, y el novelista que proyecta este género de novela por toda Europa y gran parte del mundo europeizado. Lo que lo separa de Jane Austen es su amplitud cronológica y geográfica, el dinamismo de la acción, el colorido local y la escenografía romántica, el pintoresquismo y la aventura, y un estilo evocador, sugestivo y convincente. Ambos se sitúan muy por encima del grupo de novelistas góticos seguidores de Walpole, cuyo exponente de más calidad será el *Frankenstein* de Mary Shelley, y superan a los narradores de otros géneros, entre los que destacan Maria Edgeworth, notable descriptora de la vida irlandesa de fines del siglo XVIII; Mary Mitford, autora de *Our Village,* colección de amabilísimos bocetos del ambiente rural de la comarca de Reading, y Thomas Love Peacock, el excéntrico narrador satírico de las ideas y ambientes del período romántico [2].

Scott. Walter Scott (1771-1832) [3] nació en Edimburgo, destituida capital de Escocia, celosa —como Barcelona— de sus tradiciones y recuerdos.

---

[1] Jane Austen se acerca mucho más a lo que hoy se entiende por novela; pero en su época, comparada con Scott, era casi una desconocida.

[2] *The Cambridge History of English Literature,* vols. XI, XII, ed. by A. W. Ward and A. R. Waller, Cambridge, 1953. E. A. Baker, *The History of English Novel,* vol. VI, New York, 1957. Arnold Kettle, *An Introduction to the English Novel,* vol. 1, London, 1951. Ramón Pérez de Ayala, *Principios y finales de la novela,* Madrid, 1958. S. Diana Neill, *A Short History of the English Novel,* New York, 1964. Oliver Elton, *A Survey of English Literature, 1780-1830* (2 vols.), London, 1961. W. L. Renwick, *English Literature 1789-1815,* Oxford, 1963. Ian Jack, *English Literature 1815-32,* Oxford, 1963. Dorothy Van Ghent, *The English Novel. Form and Function,* London, 1961. George Saintsbury, *A History of English Criticism,* Edinburgh, 1955. George Watson, *The Literary Critics,* Penguin Books, 1962. Harold Bloom and Lionel Trilling, *Romantic Poetry and Prose* (Anthology), Oxford University Press, 1973. *The Pelican Book of English Prose,* vol. II, ed. by Raymond Williams, Penguin Books, 1969. *English Critical Texts,* ed. by D. J. Enright and E. de Chickera, Oxford University Press, 1962. Boris Ford (editor), *From Blake to Byron. The Pelican Guide to English Literature,* vol. V, Penguin Books, 1957. *Prose of the Romantic Period,* ed. by Raymond Wright, *The Pelican Book of English Prose,* vol. IV, general ed. Kenneth Allott, Penguin Books, 1956.

[3] J. G. Lockhart, *Memoirs of the Life of Scott* (7 vols.), Edinburgh, 1837-8. Edwin Muir, *Scott and Scotland,* London, 1936. Herbert J. C. Grierson, *Scott. A New Life,* London, 1938. David Brown, *Walter Scott and the Historical Imagination,* London, 1979. Donald Davie, *The Heyday of Scott,* London, 1961. F. R. Hart, *Scott's Novels.* Charlottesville, 1966. Walter Scott, *Novels and Tales* (24 vols.), Oxford, 1912. La mayoría de las novelas de Scott se encuentran en la colección Everyman's Library de la editorial Dent, de Londres.

Una de las ciudades más románticas de Europa y dotada de una vida cultural intensa, Edimburgo ofrecía el entorno adecuado para la formación de un poeta y novelista inclinado a lo legendario e histórico. Scott estudió en la Universidad de su ciudad natal. Sabía francés, italiano y español. Aunque ejerció, en su juventud, la carrera de abogado, se dedicó sobre todo al estudio de la literatura inglesa, a la recopilación de leyendas y baladas escocesas y a la investigación de la historia y la vida social de la Escocia anterior y posterior a la Reforma. Su producción novelística fue, ante todo, una revelación —hasta cierto punto idealizada— de Escocia para los ingleses, y hasta para los escoceses. El tratamiento que en su obra da a los monasterios, y el reconocimiento de su importancia civilizadora en el período medieval, señalan la medida de la integridad de su carácter y la objetividad de sus propósitos: en una época tan impregnada de prejuicios como la suya, es digno de elogio su respeto por la Iglesia católica. El influjo literario más directo lo recibió Scott de las *Reliques of Ancient English Poetry* (1765) de Thomas Percy; inducido por esta colección de baladas, emprendió frecuentes excursiones por la frontera anglo-escocesa para recoger el material legendario y poético de la primitiva comarca de los montes Cheviot, explorar la arqueología y obtener la mayor cantidad posible de información folklórica. El resultado fue la recreación de la vida escocesa medieval —o más reciente— en sus poemas y novelas. Su preparación literaria e histórica, el don de gentes que le facilitó el acceso al corazón del pueblo escocés, las relaciones con coleccionistas y anticuarios famosos, y el cargo de juez del condado de Selkirk (1799), que le dio ocasiones para viajar, adquirir material y acercarse más al pueblo, le pusieron en condiciones de emprender una producción literaria original, primero como poeta y luego como novelista.

No se puede desconocer la importancia renovadora de Scott en la poesía de la época, y, en aquel momento, su prestigio de poeta nacional de Escocia[4]; con todo, su fama mundial se debe a sus condiciones de novelista. El hecho de que Scott pasara de la poesía a la novela se debió a la presión que en el mundo poético ejercía, hacia 1812, la personalidad de Byron. Cuando Scott comprendió que en el campo de la poesía le hacía sombra lord Byron, apenas intentó competir con él y casi en seguida volvió los ojos a la novela histórica, en la que alcanzaría sus grandes triunfos. La inspiración manaba aquí de la misma fuente que en su poesía; contando con los conocimientos y la predisposición, sólo la técnica era ligeramente distinta. Consistía en dotar de mayor corporeidad a los personajes de sus futuras historias y encuadrarlos en un marco narrativo más amplio, utilizando la prosa. Una vez descubierta la mina, Scott la explota hasta el final, sin dejarse influir por otras tendencias. Por eso, aunque escribió sus novelas en el período posnapoleónico, siguió impregnándolas del espíritu histórico que había inspirado la mayoría de sus poemas, como si en el mundo de las ideas nada hubiera ocurrido después de la batalla de Waterloo, y

[4] En 1813 se ofreció a Scott el nombramiento de poeta laureado, honor que declinó, y que luego se otorgó a Robert Southey.

como si en las letras inglesas no existieran Byron y Shelley. En realidad, en el mundo imaginario que Scott eligió como novelista, estos jóvenes poetas, con sus múltiples y distintas inquietudes, apenas contaban, y él podía cultivarlo como único dueño. Su afición al pasado, el amor a su tierra y la originaria tendencia de su imaginación persisten hasta el fin de sus días con la misma exuberancia de la juventud. Scott vive enamorado de la arqueología y de la historia, siente el hechizo romántico de los tiempos pasados y se recrea en su reconstrucción. Los hechos y leyendas de antaño le proporcionan materiales que en sus manos adquieren un valor literario insuperable.

En 1814, dos años después de la aparición de los dos primeros cantos del *Childe Harold* de Byron, Scott dejaba vía libre a los jóvenes poetas y publicaba anónimamente su primera novela *Waverley*, basada en acontecimientos históricos anglo-escoceses de mediados del siglo XVIII. Para que un español comprenda con facilidad las implicaciones políticas y sociales de esta obra, lo mejor es que se traslade con la imaginación a la primera guerra carlista de la España del siglo XIX. *Waverley* resulta así una novela doblemente aleccionadora para los españoles. El protagonista de la obra es Edward Waverley, un joven inglés de inclinación romántica, que ha sido educado por su padre, partidario de la política gubernamental británica, y por su tío, sir Everard, rico propietario de tendencia jacobita, adicto a la destronada dinastía de los Estuardo. En 1745 obtiene un nombramiento en el ejército y se incorpora a su regimiento —inglés y gubernamental—, destacado en Escocia. Una vez allí, y estando de permiso, visita a un amigo de su tío sir Everard, el barón Bradwardine, un señor aparatoso, pero de buen corazón, y viejo jacobita. Waverley saca más partido del que se podría esperar de esta visita, pues se gana las simpatías de Rose, la hija del barón, una joven muy amable y constante. El argumento de la novela empieza a complicarse cuando a Waverley le entra la curiosidad de conocer a un bandolero de las montañas de Escocia, Fergus Mac-Ivor, joven escocés y activo cabecilla de la causa jacobita. En Glennaquoich, Waverley cree enamorarse de la hermana de Fergus, Flora, cuya belleza y adhesión decidida a la causa de los Estuardo le atraen y armonizan con su romántica manera de ser. Estas imprudentes visitas a gentes de la oposición desacreditan a Waverley —militar del ejército británico— ante su coronel. Como resultado de estos contactos, es víctima de complicaciones e intrigas en el seno del regimiento, y acaba siendo arrestado. La afectuosa y fiel Rose Bradwardine intercede para que se le levante el arresto; pero Waverley, ofendido por el trato que se le ha dado en el ejército inglés, encendido por los entusiasmos políticos de Flora Mac-Ivor y halagado por la buena acogida que le ha dispensado el príncipe Carlos Eduardo, pretendiente a la corona de los Estuardo, se alista atolondradamente en las fuerzas jacobitas. En la batalla de Prestonpans, Waverley salva la vida de un distinguido militar inglés, el coronel Talbot, amigo de su familia. Y cuando llega el momento de la derrota y dispersión de las fuerzas del príncipe Carlos, el coronel Talbot utiliza su influencia para salvar a su vez a Waverley y rehabilitar al barón Bradwardine. Al fin, rechazado por la fanática Flora, que

no lo ve totalmente afecto a la causa jacobita, Waverley vuelve al amor de Rose, que, en realidad, aunque él no lo hubiera comprendido así, era su verdadera pareja, y luego será su esposa. Fergus, convicto de alta traición, es ajusticiado, y Flora se retira a un convento. *Waverley* es un libro excelente para conocer las situaciones personales y sociales en torno a 1745, así como las condiciones históricas y las luchas y rivalidades de aquel tiempo. Las bases ideológicas, morales y sentimentales de la novela son principalmente la vacilación del protagonista entre una institución gubernamental que ha ofendido su honor de caballero y una causa en la que no puede creer, junto con su titubeo amoroso entre la brillante y audaz Flora y la constante y serena Rose. Pero Scott transforma estas circunstancias novelescas de *Waverley* en un conflicto de la lealtad y del deber con otras aspiraciones menos arraigadas, y convierte los hechos en algo que tiene profundo valor histórico y define el carácter del protagonista. Edward Waverley representa al caballero inglés ilustrado, contemporáneo de Scott, que, por ansia de aventura, se ve empujado a tomar parte en acciones contrarias a sus principios morales y a su ideología. Con esta notabilísima novela, Scott salía al paso del cantonalismo escocés y, con moderación y sin herir sentimientos, exponía la conveniencia de aceptar el sistema gubernamental establecido.

Siguieron a *Waverley* una serie de novelas basadas en la historia y en la vida escocesas, en la historia inglesa, y hasta en la historia europea. El éxito fue rotundo; Scott realizó el anhelo que le habían inspirado las novelas de Cervantes [5]. Las generaciones románticas se sintieron arrebatadas por el pintoresco realismo con que se movían los personajes y se desarrollaba la vida de los tiempos pretéritos. Aunque el autor no se preocupaba mucho de la exactitud histórica de sus novelas, y su valor psicológico es limitado, en general están animadas por gran variedad de acontecimientos, narrados con amena naturalidad, en un estilo ágil y sugestivo [6].

La acción de *The Antiquary* (1816) se sitúa a fines del siglo XVIII y, por tanto, coincide con los años de mocedad de Scott. Más que una novela histórica, es una interpretación de la vida y costumbres de una época. Como otras novelas de Scott, no gira alrededor de ningún acontecimiento. Por tanto, no es histórica más que en el hecho de presentar una pintura de la sociedad y de ciertos individuos de prestigio o color locales. Scott hubiera querido ser militar, pero se lo impidió su defecto físico [7], y ésta puede ser la causa de que haya en sus obras tantos protagonistas militares. Al

---

[5] Scott confiesa que las novelas de Cervantes «le habían inspirado desde un principio el deseo de sobresalir en este género literario». Fitzmaurice-Kelly, *Historia de la Literatura Española,* Madrid, 1926, pág. 229.

[6] Scott escribió treinta y una novelas, entre las cuales figuran: *Waverley* (1814), *The Antiquary* (1816), *Rob Roy* (1817), *The Heart of Midlothian* (1818), *The Bride of Lammermoor* (1819), *The Monastery* (1820), *The Abbot* (1820), *The Highland Widow* (1827), de tema escocés; *Ivanhoe* (1819), *Kenilworth* (1821) y *Woodstock* (1826), etc., se basan en la historia inglesa; y *Quintin Durward* (1823), *The Talisman* (1825), *Ann of Geirstein* (1829) y *Count Robert of Paris,* etc., presentan temas europeos.

[7] Como le sucedió a Byron, una enfermedad infantil le dejó cojo para toda la vida, aunque sin mermar su extraordinario vigor físico.

igual que en *Waverley*, la acción de *The Antiquary* se centra en el comandante Neville, joven escocés cuyo nacimiento se supone manchado por la ilegitimidad. Durante su estancia en Inglaterra, Neville se enamora de Isabella, que, a causa de los prejuicios de su padre, sir Arthur Wardour, lo rechaza, aunque se siente muy atraída por él. Con el nombre ficticio de Lovel, Neville la sigue a Escocia, y, en el camino, entra en contacto con Jonathan Oldbuck, señor de Monkbarns, erudito anticuario, estudioso de la historia, muy hablador y simpático [8], que resulta ser vecino de sir Arthur, y está muy relacionado con su familia. A lo largo de la novela, Lovel consigue salvar las vidas de sir Arthur y de su hija, exponiendo la propia, en una tempestad que los sorprende en la bahía de Knockwinnock; se bate en duelo contra un fanfarrón pendenciero, sobrino del historiador Oldbuck, y tiene ocasión de prestar valiosos servicios a su amada y a sir Arthur. Al fin se descubre que Lovel es hijo y heredero del conde de Glenallan, y todo termina felizmente. *The Antiquary* era la obra predilecta de Scott.

El problema de la estabilidad de las relaciones entre Inglaterra y Escocia, alteradas por causas ora individuales ora generales, tuvo que preocupar muchísimo a Scott, pues es un tema frecuente en sus novelas. El eje argumental de *The Bride of Lammermoor (La novia de L.*, 1819) es una malograda historia de amor situada en la época inmediatamente posterior a la guerra civil de 1689 contra Guillermo III de Orange, y cuyo trágico fin es consecuencia de las absurdas incomprensiones y rencores nacidos, en parte, de dicha guerra. En *The Highland Widow (La viuda de las tierras altas*, 1827), Scott insiste sobre el mismo argumento en un plano más anecdótico y personal, poniendo de relieve las enormes dificultades que existen para la comprensión y el perdón cuando entre los hombres han mediado enfrentamientos políticos. En esta novela se expone la cerril inadaptación de una escocesa que ha perdido a su marido en la guerra contra Inglaterra en 1745. Su hijo, que no quiere ser bandolero jacobita como su padre, y siente vocación militar, se alista en un regimiento que va a salir para América. Al ir a despedirse de su madre, ésta se indigna tanto por lo que ella considera una vil rendición y una especie de esclavitud y deshonor, que recurre a todos los medios para que el muchacho deje de incorporarse a su debido tiempo. Al presentarse un sargento a reclamarlo, el joven, incitado por la madre, lo mata de un escopetazo. Es fusilado como desertor y asesino, y la madre pasa sus últimos años en la miseria y el remordimiento, recordando con melancolía los tiempos pasados, para morir, al fin, como una alimaña que rehúsa toda presencia humana, en un lugar donde nadie pueda verla ni hallarla siquiera después de muerta. Es una novelita de carácter trágico, basada en el temple indomable de los montañeses de la Escocia del siglo XVIII, restos de una raza que no aceptaba más ley que sus costumbres y tradiciones.

The Monastery (1820) y *The Abbot* (1820), localizadas en el reinado de Isabel I, tratan de los primeros intentos realizados para introducir la Re-

[8] El anticuario es una figura que, según Scott, está inspirada en George Constable, un buen amigo de su mocedad, pero que parece una amable caricatura del propio Scott.

forma en Escocia, y del período de reclusión de María Estuardo en el castillo de Lochleven, de su huida, la derrota de sus partidarios y su destierro a Inglaterra. Estas novelas presentan un cuadro tan objetivo del catolicismo, que, como reconoció Newman en 1839, a Scott se le debe la revalorización de la Iglesia católica, tan desprestigiada entonces por los novelistas góticos; por su parte, George Borrow culpaba a Scott de ser el promotor emocional del Oxford Movement. En realidad, lo que Scott descubrió estudiando la historia fue que la Iglesia católica no era un foco de oscurantismo ni de supersticiones, como había enseñado la Ilustración, sino que tanto la Iglesia como la institución monástica promovida por ella eran poderosos factores de espiritualidad, de civilización y de hermandad social. En este sentido, Scott contribuyó a que pensadores como Carlyle, Ruskin y William Morris, y novelistas como Disraeli, reconocieran que la Iglesia católica y el monacato ofrecían un concepto superior del hombre, con el que no se podía comparar ninguno de los idearios políticos y sociales de su tiempo [9].

En *Kenilworth* (1821) pinta Scott un magnífico cuadro de la corte de Isabel I en el momento en que el conde de Leicester veía el auge de su favoritismo, Sussex su decadencia, y el joven Walter Raleigh, con un gesto auténticamente caballeresco, conquistaba la simpatía de la soberana. En el brillante marco de la grandeza inglesa, Scott construye su novela sobre la tradición que narra la trágica suerte de Amy Robsart, joven de singular belleza y encanto a la que Leicester hizo su esposa y poco después halló muerta en circunstancias misteriosas. Amy, hija de un importante caballero de Devon, convencida por Richard Varney, celebra matrimonio secreto con el conde de Leicester, en vez de aceptar al admirable y romántico caballero Edmund Tressilian, de Cornualles, que la adoraba. Varney, el villano de la novela, es el esbirro de Leicester, mientras que Tressilian es amigo de Sussex; Leicester y Sussex pertenecían a facciones políticas opuestas. El conde de Leicester, favorito de la reina Isabel, oculta a ésta su matrimonio a fin de evitar sus celos y la pérdida de su favor. Amy queda al margen de la vida cortesana y hasta de la familiar, y vive casi enclaustrada en Cumnor Place, vieja mansión próxima a Oxford. Esta reclusión es tan absoluta, que Tressilian llega a sospechar que Amy vive allí como amante de Varney, ya que no está en casa de su padre y se desconoce su vinculación con Leicester. Tressilian se empeña en conseguir que Amy vuelva a casa de su padre, y, al no lograrlo, se siente obligado a inculpar a Varney de seducción ante la reina. Entonces Varney, para escudar a Leicester, dice que Amy es su mujer, y la reina ordena que Amy se presente a ella en Kenilworth, adonde la soberana irá a pasar unos días como huésped del conde de Leicester. Varney, que desde el primer momento intenta sacar partido de la situación y aprovecharse de Amy, persuade a Leicester para que la obligue a presentarse en Kenilworth como señora de Varney. Amy se indigna ante esta proposición afrentosa y pide ayuda a Tressilian para que la lleve secretamente a Kenilworth con el fin de dar a conocer su ver-

[9] Ver S. Diana Neill, *A Short History of the English Novel*, New York, 1964, págs. 137-138.

dadera situación. Logra entrar en el castillo, y en una entrevista con su marido, le persuade a que la reconozca ante todo el mundo como su esposa. Leicester consiente en ello. El conocimiento de la verdad atrae sobre él el odio de la reina. Entonces Varney, tergiversando las relaciones entre Amy y Tressilian, envenena los sentimientos de Leicester, acusando a Amy de infidelidad. En un momento de arrebato, Leicester pone a su esposa a disposición de Varney para que la lleve a Cumnor Place y la haga desaparecer. Al no poder conseguir nada de Amy en el terreno amoroso, Varney, despechado, la conduce a la muerte. La información objetiva de los hechos llega demasiado tarde a oídos de los que hubieran podido impedir la catástrofe. Tressilian, siempre dispuesto a favorecer a la mujer de su ideal, se desplaza sin demora a Cumnor Place, y llega sólo a tiempo de enterarse de que Amy ha perecido al caer por una trampa que le habían preparado. Excelentemente ambientada en la historia, en la política y en la sociedad isabelinas, *Kenilworth* ofrece magníficas pinturas de la corte de Isabel I, y pone de manifiesto las intrigas y maquinaciones producidas por la ambición, el orgullo y el ansia de poder.

En *Ivanhoe* (1819), la novela más conocida de Scott, se amplía el objetivo con la narración de los amores de un noble caballero de la corte de Ricardo I Corazón de León y una descendiente de Alfredo el Grande. La obra se desarrolla a fines del siglo XII, unos cien años después del establecimiento de la dinastía normanda en Inglaterra, en el escenario de los primeros castillos medievales ingleses y en las rutas y ciudades europeas del tiempo de la tercera Cruzada. La novela comienza con la descripción de las condiciones de vida que la dominación normanda había impuesto a los anglosajones, y destaca, como nota curiosa y significativa, la transformación lingüística que sufrían los nombres de algunos animales al pasar del cuidado de los siervos a las mesas o despensas de los señores que los consumían [10]. Su visión poética del pasado y su actitud aceptadora de las circunstancias, no le impedía a Scott ver con objetividad las condiciones y formas de vida de las épocas que novelaba. El protagonista de esta célebre novela, Wilfred of Ivanhoe —joven, apuesto y rico—, es hijo de Cedric, de noble linaje sajón y hombre de gran probidad y prestigio. Ivanhoe está enamorado de Rowena, pupila de su padre y descendiente de Alfredo I el Grande, y es correspondido por ella. Cedric, honrado promotor de la causa dinástica sajona frente a la dinastía reinante, se propone casar a Rowena con un joven de sangre real a fin de acrecentar las posibilidades de una restauración sajona en Inglaterra. Por eso al conocer el amor que se profesan los dos jóvenes, se opone a él y, con el fin de evitar consecuencias negativas para su causa, destierra a Ivanhoe. Éste se alista en los ejércitos de Ricardo I, y marcha a la Cruzada. Su valor y prestancia le granjean el favor real. El marco histórico lo proporciona la Cruzada, el contratiempo sufrido en Austria por Ricardo Corazón de León en su viaje de regreso

---

[10] Por ejemplo: los pastores daban a las ovejas, bueyes y cerdos su nombre anglosajón: «sheep», «oxen», «swine»; pero, al pasar a las mesas de los nobles en forma de manjares, la carne de estos animales tomaba nombre francés: «mutton», «beef», «pork».

y las luchas con su hermano Juan Sin Tierra para conservar el trono. Importantes acontecimientos animan la novela: un torneo en que Ivanhoe, apoyado por Ricardo, derrota a los paladines de Juan; el sitio de un castillo en que se hallaban prisioneros Ivanhoe, su amada y varios familiares y amigos, llevado a feliz término por el propio rey; el juicio de Dios en que triunfa Ivanhoe y libra de la hoguera a la judía Rebeca, y, por fin, el matrimonio de Ivanhoe y Rowena por intervención del rey. *Ivanhoe* es la perfecta novela romántica de base histórica, que sirve de modelo para toda Europa

En la misma línea de protagonismo escocés en Europa están las novelas *Quintin Durward* (1823) y *The Talisman* (1825). La primera es la historia de un joven noble escocés que toma parte en las luchas entre Luis XI de Francia y Carlos el Temerario de Borgoña, al lado del francés, y acaba enamorándose de Isabella, joven condesa borgoñona a la que custodiaba, cuya mano consigue en premio a sus hazañas y a los méritos contraídos en su lucha por la causa del duque de Borgoña. El retrato que de Luis XI se hace en esta obra es una de las mejores creaciones psicológicas de toda la obra de Scott. *The Talisman* se basa en la Cruzada de Ricardo Corazón de León y Felipe Augusto de Francia al frente de sus respectivos ejércitos, acampados en Tierra Santa, y en las hazañas realizadas por un noble escocés, conocido por el nombre de El Caballero del Leopardo —en realidad el príncipe David de Escocia—, que presta al rey de Inglaterra servicios de la mayor importancia. Enamorado de Edith Plantagenet, consigue casarse con ella cuando se descubre la nobleza de su estirpe. Revela suma maestría la descripción del despliegue de las fuerzas cristianas en Palestina y la narración de la rivalidad entre los dirigentes de la Cruzada [11].

Las obras de Scott fueron traducidas con rapidez asombrosa a todas las lenguas de Europa, y por doquier brotaron cultivadores de la novela histórica: Ainsworth y Bulwer-Lytton, en Inglaterra; Victor Hugo y Dumas, en Francia; Manzoni, en Italia; Almeida Garrett y Herculano, en Portugal; Alexis y Hauff, en Alemania; Conscience, en Bélgica (en flamenco); Drost y Van Lennep, en Holanda; Ingemann, en Dinamarca; Bernatowicz y Rzewuski, en Polonia; Gogol y Tolstoy, en Rusia; Trueba y Cossío, López Soler, Larra, Espronceda, Escosura, Gil y Carrasco en España. Aparte lord Byron, Scott fue en el Romanticismo europeo la figura literaria de más fuerza expansiva.

Jane Austen. Fue contemporánea de Walter Scott una novelista que constituye el polo opuesto en materia artística, pero cuya aportación a la novelística inglesa es también de suma importancia. Influida por Fanny

[11] La estructura de las novelas de Scott se adapta generalmente a este canon: descripción del lugar, localización histórica y narración de las características más salientes de la época, presentación de los personajes y descripción de su condición e indumentaria; división por capítulos, encabezados por una cita literaria, generalmente en verso; acción y movimiento enmarcados en la adecuada escenografía local y temporal: amaneceres, atardeceres, noche, tiempo bueno o malo, caminos, castillos, campo o ciudad; una acción aglutinadora de carácter sentimental, que compensará los sacrificios de los protagonistas; psicología funcional, fácilmente esbozada.

Burney, pero de calidad superior a ella, Jane Austen (1775-1817)[12] produce en su línea, las obras maś acabadas de la novelística inglesa. De mucha mayor categoría que los escritores góticos y sólo comparable a Scott, que la elogió sinceramente, Jane Austen cae fuera del ámbito romántico por su sereno realismo, su objetividad, su equilibrada actitud ante la vida, la armónica estructura de sus obras y su estilo natural, de tendencia clásica. El esbozo de novela familiar y epistolar cultivada por Fanny Burney, pasa a ser una creación auténtica en manos de esta exquisita miniaturista de la vida cotidiana.

Hija del párroco de Steventon (Hampshire), se crió en un ambiente tranquilo y llevó una vida sin aventuras externas, en Steventon y Chawton, y en el Bath y el Winchester de la época[13]. Desde el primer momento parece adivinar sus propias cualidades, y delimita su campo de acción de tal modo, que nada la impulsa a traspasar las fronteras del escenario y de los ambientes que, a su juicio, son apropiados para sus cualidades descriptivas. Está completamente segura de cuál es el sector de la vida que puede transformar en arte, y sigue su camino, segura de que fracasaría en cualquier otro[14]. No se siente atraída por el pasado ni por lo misterioso, como Scott y los novelistas góticos, ni tampoco por el panorama que el presente desplegaba ante sus ojos: los acontecimientos históricos que trastornaban la Europa de su tiempo no dejan huella en sus novelas. Literariamente, el moralismo de Richardson la tiene sin cuidado, y su actitud contra el sentimentalismo romántico es irónica. Es una artista ponderada y fría, dotada de una facultad de observación precisa, robustecida a fuerza de vocación y de disciplina.

Jane Austen dejó terminadas seis novelas, cuyo orden de redacción no corresponde al de su publicación, sensiblemente alterado; en tres casos, la aparición de la obra es muy posterior a su creación. La primera que vio la luz pública fue *Sense and Sensibility (Buen sentido y sensibilidad,* 1811). En su primera redacción (1795), esta novela se titulaba *Elinor and Marianne,* y había sido escrita en forma epistolar, lo cual indicaba su procedencia richardsoniana; pero, al volver sobre ella dos años después, Jane Austen le dio la estructura narrativa ordinaria. Es una obra, hasta cierto punto, de tesis; en ella, la escritora parece enfrentar dos concepciones de

[12] William and Richard A. Austen-Leigh, *Jane Austen. Her Life and Letters,* London, 1913. Mary Lascelles, *Jane Austen and her Art,* Oxford, 1939. R. W. Chapman, *Jane Austen: Facts and Problems,* Oxford, 1948. Andrew H. Wright, *Jane Austen's Novels. A Study in Structure,* London, 1953. W. A. Craik, *Jane Austen: The Six Novels,* London, 1965. Frank W. Bradbrook, *Jane Austen and her Predecessors,* Cambridge University Press, 1966. Marilyn Butler, *Jane Austen and the War of Ideas,* Oxford University Press, 1975. Douglas Bush, *Jane Austen,* London, 1978. Julia Prewitt Brown, *Jane Austen's Novels: Social Change and Literary Form,* Harvard University Press, 1979. Jane Austen, *Novels* (6 vols.), ed. by R. W. Chapman, Oxford, 1923-54. Idem, *Letters,* ed. by R. W. Chapman, Oxford, 1952. Idem, *Selected Letters,* ed. by R. W. Chapman, Oxford, 1955. Las novelas de Jane Austen se encuentran en la colección World's Classics de la Oxford University Press, y en Everyman's Library, de la editorial Dent, de Londres.

[13] El hermano de Jane Austen tomó parte en la batalla de Trafalgar.

[14] «Debo ceñirme a mi propio estilo y seguir mi camino; aunque no vuelva a tener éxito en él, estoy convencida de que fracasaría completamente en cualquier otro» *(Cartas).*

la vida, que podríamos llamar la clásica y la romántica, simbolizadas en dos hermanas de carácter diferente, y no es difícil adivinar a cuál de ellas prefiere la escritora. No es que la figura que representa el buen sentido esté mejor retratada que la que representa la exaltación sentimental; sucede, precisamente, lo contrario; pero sí está claro que la joven que se guía por el sentido común no tiene por qué quejarse de la suerte, mientras que la que se ha dejado arrastrar por el emocionalismo y la sensiblería cosecha un tremendo fracaso amoroso, y luego tiene que aceptar una situación de orden más bien práctico. El marco geográfico de la obra es campestre, y la acción transcurre en el maravilloso paisaje rural inglés, con alguna visita a Londres.

Mrs. Dashwood y sus tres hijas, Elinor, Marianne y Margaret, quedan en circunstancias difíciles a la muerte de Henry Dashwood, pues la finca donde viven debe pasar a manos de John, hijo de Henry y su primera mujer. El padre antes de morir, había recomendado a su primogénito y heredero que cuidara de su madrastra y sus tres hijas. John tiene buenas intenciones hacia su madrastra y sus hermanas de padre; pero sus sentimientos egoístas, reforzados por los de su mujer, destruyen sus buenos propósitos [15]. La viuda de Mr. Dashwood —mujer excelente— y sus hijas, algo molestas por la abrupta instalación de John Dashwood y su familia en la residencia de Norland Park (Sussex), y un tanto acomplejadas por tener que vivir a costa del heredero, buscan una vivienda a propósito, y se trasladan en cuanto pueden a un «cottage» de Barton Park, en Devonshire, que les proporciona sir John Middleton, un pariente lejano. Pero, antes de partir, Elinor y Edward Ferrars, hermano de la mujer de John, se han enamorado, si bien estas relaciones no tienen la franqueza deseable y sí cierta inquietud por parte de Edward. Sin la menor ayuda del heredero, sin ningún rencor, y con la alegría que proporciona la independencia, la viuda Dashwood y sus hijas se instalan en su nueva vivienda de Devonshire. Allí, Marianne entabla pronto, y de un modo muy novelesco, relaciones con John Willoughby, muchacho muy atractivo, con quien se ha encontrado cuando este cazaba no lejos del «cottage». Pero Willoughby resulta ser un hombre sin principios ni fortuna; de la estirpe moral de los Lovelace y Pollexfen, de Richardson. Marianne se enamora locamente de él y a él le cae en gracia ella; pero, en una circunstancia en que la joven espera su declaración, él parte súbitamente hacia Londres, dejando a Marianne consternada. Entra en funcionamiento la iniciativa femenina, se mueven las relaciones y Elionor y Marianne salen inmediatamente para Londres, invitadas por su amiga Mrs. Jennings. En Londres, Willoughby da muestras de una indiferencia absoluta hacia Marianne, y poco después le comunica por carta, y con glacial cortesía, su próximo matrimonio con una rica heredera, que es lo que en el fondo Willoughby había buscado siempre. Marianne es una joven exaltada, de temperamento romántico, y en vez de serenarse y aceptar los he-

[15] La escena en que marido y mujer discuten este asunto es magistral y nos da la medida de la comicidad y realismo que puede alcanzar Jane Austen, poniendo de manifiesto su fina ironía contra la mezquindad humana. Ver *Sense and Sensibility*, capítulo II.

chos, se abandona a la desesperación, y esto le acarrea una enfermedad peligrosa. Durante el curso de esta dolencia, la persona que más interés siente por Marianne, aparte la madre y las hermanas, es el coronel Brandon, de treinta y cinco años, edad excesiva para Marianne, que tenía deicisiete, pero hombre de muchas prendas y amigo de sir John Middleton, el dueño del «cottage». Brandon está enamorado de Marianne y dispuesto a hacer cualquier sacrificio para levantar en lo posible a su familia, un tanto desamparada. Pero tiene serenidad y paciencia, y pone en práctica estas virtudes, respetando los sentimientos de Marianne. Mientras tanto, Elinor se entera de que Edward y Lucy Steele habían sido novios durante cuatro años. Pero, como tiene mucho dominio de sí y más sentido común que su hermana Marianne, nadie se entera de lo que le sucede. El deseo de no cargar con sus desdichas a los demás le da fuerzas para salir airosa de su situación. Pero sucede lo inesperado. La madre de Edward tenía otros planes para su hijo, y al enterarse de su noviazgo con Lucy, le pide que renuncie a ella, so pena de retirarle la herencia. Edward, que es un joven de honor, se siente moralmente comprometido con Lucy y, aunque su corazón se inclina hacia Elinor, no quiere dejar incumplida la palabra que había empeñado. Entonces Mrs. Ferrars deshereda a Edward y nombra heredero a su hijo menor, Robert. Esto pone a prueba a Robert y a Lucy, dándoles ocasión para manifestar su verdadero carácter. Lucy atraída por el dinero, abandona a Edward y se compromete con Robert. Edward se queda sin fortuna, pero feliz y libre de compromisos, pudiendo así volver a Elinor. El coronel Brandon, al enterarse del hecho, ofrece a Edward un beneficio eclesiástico de unos centenares de libras al año en sus posesiones de Delaford, que permitirá a la joven pareja vivir perfectamente. Luego se produce la esperada transformación de Marianne. Las sólidas cualidades humanas de Brandon la incorporan poco a poco a la vida, y llega el momento en que este hombre resulta imprescindible para ella. Marianne se da cuenta de ello y también él. Una vez que Marianne se ha recuperado plenamente y ha vuelto a ser ella misma, Brandon le hace su proposición, y Marianne lo acepta como marido.

Pride and Prejudice (Orgullo y prejuicio, escrita en 1796 y publicada en 1813) es quizá la mejor novela de Jane Austen, y una de las que revelan con más precisión sus dotes de escritora y, gracias al cine, la más conocida en España. Los Bennet constituyen una familia de clase media acomodada, que goza de un usufructo que les permite cierta holgura mientras viva el padre. Éste es inteligente, buen lector, benévolo, bastante irónico. La madre es una buena mujer; pero, como muchas madres, ante el prestigio social y las posibilidades de colocar bien a sus hijas, es extremadamente simple. Los Bennet viven en el campo, en uno de estos pequeños y graciosos lugares ingleses —en Longbourn, condado de Hertfordshire—, en una casa cómoda, con su buena finca y 2.000 libras anuales de renta. Tienen varias hijas, de diecisiete a veintitrés años: una es hermosa y dócil; otra, graciosa e inteligente; otra, pasiva; otra, disparatada; otra, imposible. El establecimiento de Charles Bingley —joven, soltero, rico y agradable— en la vecina quinta de Netherfield produce un revuelo en el lugar y en la familia Ben-

net. Pero eso no es todo. Bingley no ha venido solo, sino que ha traído a un amigo a pasar unos días con él y con sus hermanas: éste es Fitzwilliam Darcy, mucho más rico y cultivado que Charles, aunque desdeñoso y difícil. Se provocan entrevistas de cortesía, se cursan invitaciones, se da una fiesta en Netherfield, en la que los Bennet se lucen y se deslucen individual y colectivamente, y pronto, eliminadas rivalidades de poca monta, quedan frente a frente Jane Bennet —la hermana mayor— y Bingley, y Elizabeth Bennet y Darcy.

La estructura social inglesa es todavía hoy fundamentalmente aristocrática: existen en ella muchos prejuicios, y al final del siglo XVIII aún había muchos más. La sociedad que nos retrata Jane Austen en sus novelas es la clase media; pero ésta abarca una zona muy amplia, dentro de la cual aparecen así las mismas barreras que entre las diferentes clases sociales. De todos modos, con virtud, belleza y talento en las mujeres, y valor, integridad, inteligencia y prestancia en los hombres, no era difícil ascender desde los estratos inferiores de la clase media al nivel superior; tampoco era imposible bajar de categoría por falta de dotes personales. Conviene, sin embargo, recordar que, en las novelas de Jane Austen, como en la Inglaterra de su tiempo, el estrato social y el dinero cuentan mucho. A menudo la renta anual parece continuación del apellido: Charles Bingley, 4.000 libras de renta al año, Fitzwilliam Darcy, 10.000 al año. Entre Jane y Bingley, de no haber interferencias externas, no habría problema, pues son jóvenes de temperamento apacible y de condición social y nivel cultural parecidos. El choque ocurre entre Elizabeth y Darcy, ambos de carácter más complicado y entre quienes se alza la barrera que, dentro de la clase media separaba del superior los peldaños medios. Elizabeth, inteligente, viva, hermosa y graciosamente irónica, consciente de su refinada educación y de sus dotes naturales, no cree ser menos que Darcy con su altivez, sus cualidades varoniles y sus 10.000 libras al año. A Elizabeth le gusta Darcy, pero encuentra irritantes su altanería y su desdeñosa reserva. Él, por otra parte, atraído contra su voluntad por Elizabeth, está violento consigo mismo, se subleva por las inconveniencias de la madre y las hermanas menores de la joven, y no le perdona que, atrincherada en su irónico orgullo, no dé un paso para salvar la distancia que los separa ni parezca agradecida ni consciente del sacrificio que él está dispuesto a hacer.

Aquí está el contrapunto dramático. Mientras estas barreras de orgullo y prejuicio no se derrumben, mientras no se aclaren las incomprensiones, y el sentimiento no haga desaparecer la distancia que los separa, Elizabeth y Darcy, a pesar de la atracción mutua que sienten y de la admiración que se tienen, permanecerán frente a frente, casi como enemigos, con oleadas de rencor festoneadas de afecto y de esperanza. La novela termina bien. La oposición ha sido temporal; no ha habido ningún choque irremediable, y todo se resuelve en una agradable comedia. Para Jane y Bingley será fácil el reencuentro: ambos son encantadores y apenas tienen problemas. Elizabeth y Darcy deberán someterse a muchas pruebas. No tantas para Darcy, que ya está arriba, encumbrado, aceptado. Pero tendrá que pasar por la vergüenza de ser rechazado por Elizabeth. Las pruebas soportadas

por ésta pondrán de relieve sus cualidades singulares —congénitas y adquiridas— y su dignidad orgullosa. Una invitación al norte de Inglaterra por unos tíos de Elizabeth bien situados, y una inesperada excursión a Pemberley (Derbyshire), la impresionante mansión de Darcy, enclavada en sus inmensas posesiones, producen la reconciliación, deshacen la maraña de reservas y recelos, y ponen definitivamente a Elizabeth en brazos de Darcy.

Los viejos Bennet sonríen complacidos. Las cosas no han marchado bien del todo —como sucede también en la vida—, y las hijas menores les han causado disgustos por sus ligerezas y falta de juicio; pero Jane y Elizabeth no se han portado mal; la primera, dueña de Netherfield; la segunda, señora de Pemberley. La madre —aparentemente— ha tenido razón, logrando casar a sus hijas con los famosos vecinos del comienzo de la novela. Acaso ella crea que todo se debe a su sagaz dirección y a su política casamentera. Mr. Bennet sabe tan bien como el lector que el éxito se debe a los méritos personales de sus dos queridas hijas, singularmente de Elizabeth, que ha dado la cara por ambas; pues, con toda su ansiedad, Mrs. Bennet no hubiera conseguido casar a Elizabeth sino con la reverenda mediocridad de Mr. Collins, el pariente de Mr. Bennet que heredará el usufructo.

Otra novela de Jane Austen que merece comentario es *Persuasion* (escrita en 1815, publicada póstumamente en 1818). Es su obra más autobiográfica, y acaso la más apta para observar ciertas alteraciones sociales y la forma de vida de los ingleses de principios del siglo XIX, que perdurará con pocas alteraciones hasta la Primera Guerra Mundial. Aquí tenemos a sir Walter Elliot, baronet (jerarquía intermedia entre el noble y el caballero), viudo, que vive con sus hijas Elizabeth y Anne en la señorial mansión de Kellynch Hall, en Somerset. Elizabeth es una joven orgullosa, irreflexiva, pagada, como su padre, de su nombre y sus grandezas, con un estrafalario sentido de su importancia social y elegancia personal. Anne es hermosa, inteligente, dulce de carácter, admirablemente dotada de buen juicio. En momentos de depresión o de recreo, sir Walter se remitía a un único libro: el Anuario de la pequeña nobleza, donde figuraba su nombre y se consignaban los hechos importantes de su vida: nacimiento, matrimonio, hijos, y nada más. Al comienzo de la novela, sir Walter se halla en una situación económica nada desahogada, que le obliga a arrendar Kellynch Hall al almirante Croft para salir de apuros. Croft y su mujer pasan a ocupar la suntuosa mansión y su magnífico parque, y sir Walter y sus dos hijas solteras se van a vivir a Bath, ciudad privilegiada en el extenso período de los Jorges. La tercera hija, Mary, casada con Charles Musgrove, hijo y heredero de un rico propietario, permanece en la vecindad y vive con su marido en el «cottage», en la finca del padre de éste. La familia Musgrove, formada ahora por el matrimonio y sus dos hijas jóvenes y solteras, ocupa la casa señorial de Uppercross. Anne Elliot tiene en este momento veintiséis años. El primitivo frescor de su belleza, nos dice Jane Austen, había desaparecido; pero, aprovechando la lección que le había dado la vida, se había superado intelectualmente y había corregido su carácter adquiriendo personalidad y presencia de ánimo, y estaba a punto de volver a ser ella misma tan pronto como se presentara la ocasión. Algunos años

antes, había tenido relaciones con un marino de gran porvenir, el capitán Frederick Wentworth, en un noviazgo corto, pero intenso, de los que dejan huella para toda la vida. Las relaciones se habían truncado por parte de Anne, muy a pesar suyo, por prejuicios sociales e imposición de lady Russell, una señora de gran ascendencia en la familia. Anne sabía lo que perdía, pues estaba segura de que el desnivel social existente en aquel momento quedaba salvado por las admirables cualidades humanas y las dotes militares de su novio. Anne y Wentworth dejan de verse durante años, pero ella sigue, por el libro del Almirantazgo, la brillante carrera del marino. Cuando el almirante Croft, casado con una hermana de Wentworth, arrienda la mansión de los Elliot, esto da ocasión para que Anne y su antiguo novio coincidan frecuentemente, ya que el capitán Wentworth visita a menudo Kellynch Hall, y Anne se desplaza de Bath a Uppercross para pasar temporadas en el «cottage» con su hermana Mary y la familia de ésta. En sus primeros contactos, siempre sociales, ambos sufren cierta turbación; pero pronto aprenden ambos a dominarse, y esta aparente frialdad dura algún tiempo. Wentworth no renovará su proposición: lo hizo ya una vez, y piensa que la negativa de Anne fue definitiva. Más bien pretende interesarse por las señoritas Musgrove. Anne no quiere adelantarse, porque lo supone encariñado con una de las jóvenes. Nos hallamos en medio de una sociedad muy trabada, guardadora de las formas y regida por ellas, en que la personalidad sólo con tiempo y oportunidad consigue revelarse. Anne y el capitán se encuentran en las reuniones de Uppercross, en las salidas colectivas al campo, en la deliciosa excursión a Lyme Regis, en la ciudad de Bath; indirectamente, cada uno recibe confirmación del cariño que le profesa el otro. Al fin, derribadas las convenciones, probada y aquilatada la personalidad de ambos, pueden disponer libremente de su vida con el beneplácito de todos. *Persuasion* es, de las obras de Jane Austen, la que ofrece más matices sentimentales y la que más se acerca a una novela de amor. Es la única que tiene un punto culminante: el momento en que el capitán se declara a Anne por segunda vez.

Pero los comentarios a estas dos novelas no son bastante precisos, y no hacen justicia a los valores humanos y artísticos de las mismas. La lectura del capítulo primero de *Pride and Prejudice*, o la del capítulo décimo de *Persuasion* (excursión a Winthrop), causan una impresión más profunda y revelan mejor las posibilidades de la escritora que todas las observaciones críticas que se puedan hacer. La selección de las situaciones, la gracia del diálogo, la atenta descripción de los ambientes, la vivacidad de los caracteres, el interés de las observaciones, es lo que pone de manifiesto la categoría de Jane Austen.

Una de las obras de esta escritora más apreciada por muchos lectores es *Emma* (escrita en 1814, publicada en 1815). Su protagonista se arroga un papel casi providencial en la felicidad de las personas que tiene a su alrededor, cuando es incapaz de atender a su propia conveniencia y está a punto de perder su mejor oportunidad en el amor. Emma, figura ciertamente sugestiva, no es tan inteligente como Elizabeth Bennet, y por ello mismo está más cerca de la feminidad normal. Es una joven de muchas

cualidades, y situada en un escenario local provinciano, no lejos de Londres, en el que brilla como una estrella, pero se aburre un poco. La finca de los Woodhouse es Hartfield, del municipio de Highbury, villa de cierta importancia. Ni junto a Hartfield ni en todo Highbury había familias que pudieran igualarse a la suya, por lo cual Emma carecía de posibilidades de alternar con gente culta e interesante. Las veladas de invierno resultaban interminables para ella, hasta que llegaba la Navidad y su hermana mayor, Isabella —casada en Londres con el hermano de Mr. Knightley—, venía con sus hijos a pasar la temporada con ellos. Mr. Woodhouse era un viejo de buena disposición, algo maniático, para quien cualquier alteración, por ligera que fuese, planteaba problemas insolubles, en parte por su carácter, y en parte por su precario estado de salud. Emma no podía, pues, buscar en su padre alivio o diversión, ni vigor intelectual o espiritual, sino que era más bien ella quien debía intentar hacerle la vida agradable. Con ello hacía una especie de obra de caridad de la que ella era la primera beneficiada, tanto en el sentido moral como por el aprecio de que gozaba en su casa y en el ambiente que la rodeaba. En la ocasión que nos interesa, Emma y su padre vivían solos, pues acababa de casarse Miss Anne Taylor, la antigua ama de llaves de la casa y querida amiga de Emma, que había estado dieciséis años con ellos y casi le había servido de madre. Esto sumió a los Woodhouse en una monótona tristeza. Para el padre era un desastre que lamentaría toda la vida; Emma lo sentía mucho, pero comprendía que Anne Taylor había hecho bien en convertirse en Mrs. Western, casándose con un viudo algo mayor, pero jovial y bondadoso, vecino de los Woodhouse.

La deserción de Anne, y el vacío que deja en casa de Emma, es la primera impresión que recibe el lector de la novela. Emma, que considera este cambio ventajoso para su amiga, se hace cargo de la situación y se dispone a llenar animosamente el vacío que ha dejado Anne. Un buen amigo de la familia es Mr. Knightley, hombre afectuoso, inteligente, de agradable presencia y buena posición. Es bastante mayor que Emma: tiene treinta y siete años, y ella, sólo veintiuno, caso parecido al del coronel Brandon y Marianne en *Sense and Sensibility*. Mr. Knightley visita a menudo a los Woodhouse por varias razones: vive en la vecindad, es cuñado de Isabella y frecuenta Londres, de donde les trae noticias de la capital y de sus familiares; pero sobre todo, porque quiere a Emma. Pero trata a Emma con dura familiaridad: es el único que se atreve a llevar la contraria a esta hermosa joven, dueña y señora de la casa y del entorno en que vive. Esto mortifica a Emma pero no la ofende, porque existe mucha confianza entre ambos; Knightley ejerce cierta autoridad sobre ella, y Emma, inconscientemente, está, si no prendada, sí muy interesada por él. Durante este período de depresión por el casamiento de Anne Taylor, impulsada por la necesidad de tener compañía y ocupar su tiempo, Emma decide proteger a Harriet Smith, una muchacha de diecisiete años, pensionista de una escuela de la vecindad, simpática, algo locuela, hija de padres desconocidos. Convencida de sus propias cualidades organizadoras y de su inteligencia, Emma se pone en movimiento para ayudar a Harriet y facilitarle el modo

de mejorar su condición social. Su atrevimiento llega a tanto, que se propone planear su felicidad, proporcionándole un buen marido. En esta tarea, y con la mejor intención no hace más que cometer equivocaciones; y hasta tal punto se le oponen las circunstancias, que por buscar la felicidad de Harriet corre el riesgo de perder la suya. El argumento de la novela consiste especialmente en el desarrollo de las escenas de mortificación y adversidad que Emma tiene que sufrir como resultado de sus relaciones con Harriet, hasta que la situación se arregla y todo vuelve a su cauce. En un momento dado, después de no pocas complicaciones, Emma tiene que pasar por la humillación de ver cómo su protegida pretende a Mr. Knightley y éste trata a Harriet con gran delicadeza. Con su precipitación habitual Emma se imagina que puede haber amor entre ellos, y esta suposición la hace sufrir profundamente, viéndose ya suplantada por Harriet en el corazón de Mr. Knightley. Afortunadamente, no son más que figuraciones suyas. Mr. Knightley tiene suficiente inteligencia y solidez afectiva para no dejarse atraer por una jovencita agraciada, pero de poco seso. Las cosas, al final quedan así: Emma tiene algunos defectos, pero, en el fondo, es una mujer excelente; Knightley es quizá el único que la conoce bien, pero está enamorado de ella. Sabe que tan pronto como supere ciertas veleidades, Emma será maravillosa. Todo lleva camino de terminar felizmente. Llegado el momento, Knightley se declara a una Emma intelectualmente enriquecida, que ha asimilado ciertas lecciones serias. Harriet, abatido el vuelo inicial, acepta la proposición de Robert Martin —cultivador de las tierras de Mr. Knightley— cuando se dirige a ella por segunda vez. La estructura de esta novela es circular; todos los personajes y acontecimientos giran en torno a Emma.

El tema de *Mansfield Park* (escrita en 1811, publicada en 1814) es la exposición del conflicto entre tres conceptos de la moral. Uno es el representado por sir Thomas Bertram, el dueño de Mansfield Park —baronet, casado, padre de dos hijos y dos hijas—, y responde a un sistema conservador, de acuerdo con los principios tradicionales del siglo XVIII, que se basan en la estabilidad e ignoran los sentimientos. El segundo se basa en la suave atmósfera que envuelve a Mansfield Park cuando una sobrina necesitada, Fanny Price, pasa a vivir con la familia. A pesar de su timidez y del trato más bien humillante que recibe como pariente pobre, Fanny irradia a su alrededor un halo de afecto, sensibilidad moral y apreciación estética, desconocido hasta entonces en esa mansión. El tercer concepto es el representado por los hermanos Henry y Mary Crawford, parientes de la esposa del párroco del lugar. Ricos, independientes y atractivos, están, por un lado, libres de los principios inmutables de sir Thomas y se acercan a la afectuosa sensibilidad de Fanny; mas, por otro, carecen de la moral tradicional del primero y no tienen la finura de sentimiento y el respeto a la propia conciencia que caracteriza a la segunda. Estos tres conceptos de la vida entran en colisión durante una larga ausencia de sir Thomas. Es entonces, con motivo de una obra de teatro de aficionados que los jóvenes ensayan, cuando se revelan y chocan entre sí los verdaderos caracteres de los personajes en una complicada maraña amorosa que irá tejiendo a cada cual el destino que se merece. Los personajes más afines

son Edmund Bertram y su prima Fanny; los más brillantes y apasionados, los hermanos Crawford. Henry se enamora de Fanny, pero ésta no lo acepta porque adivina que no es su auténtica pareja. Edmund se enamora de Mary, pero tampoco llegan a un acuerdo sentimental. Al fin, serán Edmund y Fanny los que se encuentren definitivamente, mutuamente atraídos por su profundidad afectiva y sus superiores valores humanos, a pesar de los grandes atractivos sociales de sus antagonistas Henry y Mary.

Northanger Abbey (escrita en 1797, publicada póstumamente en 1818) implica en su argumento una sátira contra Mrs. Radcliffe y la novela gótica. Narra las vicisitudes con que tropieza en su vida amorosa una joven imbuida de las fantasías de este género de novelas, su desencanto consiguiente, y su vuelta a la vida real con pie más seguro. Aquí se manifiesta la actitud crítica de Jane Austen frente a la utilización literaria de lo fantástico, y la afirmación de su realismo, si bien idealizado, respecto de la novela.

Como ya se ha dicho, Jane Austen centra su interés en la clase media, a la que pertenecía, y que en su tiempo había llegado a ser la zona más importante y vital de la sociedad inglesa; pero, aunque conocía indudablemente muchos problemas e inquietudes intelectuales, morales y sociales de la misma, no se propone abordarlos ni reflejarlos en sus obras. Los varones de sus novelas, ya sean militares, clérigos o civiles, no aparecen en el ejercicio de su profesión, sino en el punto de coincidencia que proporciona la tertulia familiar, la invitación a casa de unos amigos, una salida al campo, un pequeño viaje a la costa, o unas vacaciones, es decir, la novelista los presenta sólo en su faceta familiar y social. En este aspecto, se puede decir que Jane Austen es limitada; no porque su conocimiento y experiencia de la clase media fueran reducidos, pues era una mujer de inteligencia viva y curiosa, y le gustaba alternar con amigos y demás gentes de su clase; pero limitaba voluntariamente el panorama social que le interesaba reflejar en sus obras. Ahora bien, las compensaciones de esta limitación son tan grandes, su arte es tan acabado y lo que consigue es tan perfecto, que nadie sentirá la necesidad de arrancar al capitán Wentworth, por ejemplo, de la compañía de sus amistades y lanzarlo al encuentro de los barcos franceses o españoles. Es la persona del capitán Wentworth, y no su profesión, lo que le interesa a Jane Austen, y también a sus lectores. Lo importante es la presencia del gallardo capitán de navío en el círculo de los Elliot —en la novela *Persuasion*—, aureolado con sus victorias navales y con las compensaciones oficiales del botín adquirido en ellas. Lo que quiere reflejar Jane Austen es la impresión que este hombre produce, en general, en el círculo que frecuenta, y en cada uno de los individuos que lo componen, sobre todo en las jóvenes casaderas. Esta impresión y la serie de relaciones y conexiones que, derivadas de ella, se entrecruzan y establecen, transcritas con una visión selectiva de la realidad, trabadas por los convencionalismos de la época y enmarcadas en el ambiente de la mansión rural inglesa o de la capital de provincias que se ha puesto de moda, son la materia artística de Jane Austen. Y su objetivo queda logrado tan perfectamente, que sella con admiración los labios de la crítica.

Todas las novelas de Jane Austen suponen distintos grados de revelación dentro del mismo campo de experiencias. Los títulos de algunas ofrecen un aspecto doctrinal —*Pride and Prejudice, Sense and Sensibility, Persuasion*—, que recuerda a Richardson; pero la intención de Jane Austen no es didáctica ni intencionadamente moral. Su genio es esencialmente dramático, profundamente cómico. No escribió para el teatro; pero, como sucede en las obras de los verdaderos dramaturgos, en las suyas los personajes y la acción están inseparablemente entrelazados. Esto se manifiesta en la agudeza del diálogo, en la ironía de las situaciones, en las escenas donde una frase pulveriza las falsas pretensiones e ilusiones de un momento y restablece el dominio del buen juicio. Esto no es todo. En el transcurso de la obra, las voluntades y caracteres de tendencia noble se fortalecen en contacto con la realidad, se contrastan y se elevan, se perfeccionan en la acción, de modo que, al final, la protagonista es y no es ya la misma; Marianne Dashwood, Elizabeth Bennet, Emma Woodhouse y Anne Elliot han tenido experiencias fundamentales, que las han cambiado, mejorándolas. Es lo que sucede siempre en el drama, sea tragedia o comedia. En Jane Austen es comedia: «Que otras plumas escriban sobre pecados y miseria. Yo me aparto de estos odiosos asuntos en cuanto puedo», manifestó en *Mansfield Park* [16]. Indiscutiblemente Jane Austen sabía muy bien dónde estaban sus verdaderas posibilidades [17].

OTROS NOVELISTAS

Maria Edgeworth. Ligeramente anterior a Jane Austen y a Scott, Maria Edgeworth (1767-1849) [18], por sus contenidos y forma de novelar, promete algo de lo que será la primera y bastante de lo que caracterizará al segundo. Maria Edgeworth es irlandesa, y, en los retratos de la vida ordinaria de su país, orienta la novela por el cauce por donde luego la

---

16 Encabezamiento del capítulo XLVIII.

17 Otras obras menores de Jane Austen son *Love and Friendship (Amor y amistad)*, escrita en 1790, *Lady Susan* (escrita entre 1792 y 1796). *The Watsons* (1805) es una novela que abandonó, y presenta características parecidas a las de otras publicadas. *Sanditon*, novela en la que trabajaba cuando murió, fue publicada en 1975, y presenta a un seductor, sir Edward Denham, residente en un balneario, que se propone conquistar a Clara Brereton, y luego a Charlotte Heywood. Pero ambas jóvenes comprenden sus intenciones y se ponen a la defensiva. Por ser un manuscrito muy provisional, no sabemos lo que la novelista hubiera dado de sí en esta obra; pero, por lo que en él se revela, es seguro que habría ampliado sus horizontes. *Sanditon* tiene atisbos byronianos, frescor y dinamismo, y un estilo atractivo y enérgico. *Sir Charles Grandison* es una comedia descubierta el 13 de diciembre de 1979, en la que se dramatizan los aspectos principales de la novela de Richardson. Esta comedia, escrita para ser representada en familia, alrededor de 1799, demuestra la afinidad richardsoniana de la novelista.

18 Augustus J. C. Hare, *The Life and Letters of Maria Edgeworth* (2 vols.), London, 1894. P. H. Newby, *Maria Edgeworth*, London, 1950. Maria Edgeworth, *Castle Rackrent*, ed. by George Watson, Oxford, 1964. Idem, *Belinda* (3 vols.), London, 1801. Idem, *Moral Tales for Young People* (5 vols.), 1801; *Popular Tales* (3 vols.), 1804; *Tales of Fashionable Life* (6 vols.), 1809-12. Los volúmenes V-VI contienen *The Absentee*, London, 1812. Idem, *Patronage* (4 vols.), London, 1914. Idem, *Osmond* (3 vols., incluyen *Harrington)*, London, 1917.

llevará Jane Austen; pero, el intentar basar sus observaciones en importantes hechos históricos relacionados con las condiciones sociales de la Irlanda del pasado, anuncia, hasta cierto punto, las novelas históricas escocesas de Walter Scott. Como éste, Maria Edgeworth conocía de primera mano los problemas que trató en sus novelas, y aunque carecía de la formación política y social que tuvieron algunas escritoras del siglo XIX, fue lo suficientemente objetiva para no dejarse cegar por el sentimentalismo ni por los prejuicios, y logró exponer en sus obras las causas de los males y desajustes del pueblo irlandés.

En realidad, la raíz de gran parte del malestar social de Irlanda era el absentismo de los terratenientes del siglo XVIII, que habían roto el vínculo humano tradicional entre los dueños de las tierras y sus arrendatarios. Los nuevos señores, alejados de lo que ocurría en sus posesiones y sin el menor interés por las relaciones entre sus mayordomos y los trabajadores del campo, echaban a perder la sociedad rural irlandesa. Con mucha responsabilidad y buena fe, aunque no con tanto arte, Maria Edgeworth se propuso exponer en sus obras la situación de Irlanda, a fin de obtener con el conocimiento de los hechos, una mejora intelectual, moral y social del pueblo irlandés, mediante la responsabilidad y la educación.

Su primera novela es *Castle Rackrent* (1800). El título completo es extenso y se presenta como un «cuento sacado de los hechos y costumbres de los señores irlandeses, antes del año 1782». La novela se propone ser histórica, y acaso sea la primera en contar la vida de una familia durante un amplio lapso de tiempo. El narrador es Thady Quirk, mayordomo de los Rackrent, que relata la historia de la casa desde que el primer Rackrent, cuatro generaciones antes, había puesto los pilares de la fortuna familiar. El segundo Rackrent, es un tozudo litigante, cuyos pleitos pesarán mucho sobre su herencia. El tercero es un jugador que no para en sus posesiones, y tiene que casarse, por dinero, con una judía rica, que rehúsa vender las joyas para sacarle de apuros. El cuarto, que decide a cara o cruz con cuál de dos jóvenes se va a casar, termina con el resto de los bienes y pone fin a la historia de la familia Rackrent. El libro, si no una buena novela, es una auténtica pintura de las formas de vida que arruinaron a no pocos terratenientes irlandeses.

Belinda (1801) y *Leonora* (1806) son novelas que, en un marco ambiental irlandés, desarrollan, respectivamente, la entrada en la vida de Belinda y las dificultades con que tropieza hasta su matrimonio, y la amorosa constancia y serenidad con que lady Leonora reorienta a su marido y lo atrae nuevamente al hogar [19]. De las dos series de *Tales of Fashionable Life (Narraciones de la vida elegante,* 1809 y 1812) sobresale *The Absentee (El absentista,* 1812), que relata la desordenada existencia de lord Clonbrony en Londres, ausente y despreocupado de sus posesiones de Irlanda, para complacer a su mujer, apasionada por la vida de sociedad. Como reacción, su hijo se marcha a Irlanda y visita de incógnito la finca de su padre, dándose

---

19 *Leonora* es la contestación de Maria Edgeworth a *Delphine* (1802), de Madame de Staël, y a su romántico concepto de los derechos de la pasión.

perfecta cuenta del desastre causado por el absentismo. Su casamiento con una rica heredera irlandesa salva la situación económica de la familia y orea el ambiente moral. La novela termina con el regreso a la hacienda de lord y lady Clonbrony y la perspectiva de mejores tiempos para la familia. En *Patronage* (1814) la escritora expone los males y desventajas del proteccionismo y de la subordinación a un grupo de personas pertenecientes a las viejas clases sociales, en contraposición a los beneficios que emanan de la responsabilidad, el carácter y la iniciativa individual. En *Ormond* (1817) se describen, al estilo de la novela picaresca, las aventuras y excentricidades de Harry Ormond, un joven bueno en el fondo, pero con muchas imperfecciones, y a quien la vida le enseñará a corregirlas.

Maria Edgeworth es una escritora convencida de que la novela debe ser portadora de una moral sana y una ideología clara; esto se demuestra a lo largo de toda su obra, y del modo más evidente en *Self-Control* (1811) y *Discipline* (1814), narraciones didácticas, demasiado melodramáticas para ser convincentes.

Mary W. Shelley. Hija del filósofo William Godwin (1756-1836) y de la escritora Mary Wollstonecraft (1759-97) [20], Mary Godwin Wollstonecraft Shelley (1797-1851) fue la segunda mujer del célebre poeta P. B. Shelley [21]. Influida por las novelas de terror alemanas y por la obra del novelista norteamericano Charles Brockden Brown (1771-1810), Mary W. Shelley escribió *Frankenstein, or the Modern Prometheus* (1818), novela de pretexto científico, hoy mundialmente conocida por su divulgación cinematográfica [22]. La idea se la dieron Shelley y Byron el verano de 1816, en Suiza, cuando hablaban con ella de los problemas filosóficos y científicos de su tiempo: el principio de la vida, la revitalización de un cuerpo muerto, el galvanismo, etc. Como afirma la escritora, durante un insomnio se le ocurrió la idea central, consistente en la revitalización de la materia muerta. Pensó redactarla como un cuento; pero Shelley, ilusionado por su lectura, le recomendó que ampliase la narración para convertirla en una novela. Frankenstein, un estudiante ginebrino de filosofía natural, consigue la fórmula secreta de dar vida a la materia inanimada. Entonces se dedica a buscar huesos en los osarios y construye un ser de apariencia humana, al cual consigue dar vida. Esta criatura, dotada de una talla y una fuerza descomunales, pero de un aspecto espantoso, no puede dejar de inspirar horror y aversión a quien la ve. El sentimiento repulsivo que levanta, como es natural, produce la correspondiente reacción en el monstruo, que, irritado por la soledad y el infortunio, se ensaña contra su creador y mata al

---

[20] Mary Wollstonecraft, autora de *Vindication of the Rights of Woman* (1792), murió de parto al nacer su hija Mary.

[21] R. Glynn Grylls, *Mary Shelley. A Biography*, Oxford, 1938. Elizabeth Nitchie, *Mary Shelley*, New Brunswick, N. J., 1953. Mary Shelley, *Tales and Stories*, ed. by Richard Garnett, London, 1891. Idem, *Letters* (2 vols.), ed. by Frederick L. Jones, Norman, Oklahoma, 1944. Idem, *Journal*, ed. by Frederick L. Jones, Norman, Oklahoma, 1947. Idem, *Frankenstein*, New York, 1965.

[22] Conviene advertir que Frankenstein no es el monstruo, sino el nombre del creador del monstruo.

hermano y a la novia de Frankenstein. Éste lo persigue hasta las regiones árticas para destruirlo, pero es asesinado por el monstruo, que desaparece [23]. Como se desprende del mero argumento, la narración es una obra de terror con una vertiente filosófica, y la conclusión que se deriva de ella es de evidente y escalofriante interés: el hombre es un ser de grandes posibilidades y de no menores limitaciones. La advertencia sobre nuestra miopía espiritual y nuestra inconstancia es desoladora. Además, en ella se nos recuerda que los hombres son poco comprensivos, desconfiados por naturaleza y duros con los demás. El monstruo se acercaba a ellos con el corazón en la mano, creyendo que se regían por la religión y por el pensamiento humanitario, y era rechazado por ellos.

Menos interesantes son sus otras novelas, entre las que figuran: *Valperga* (1823), narración histórica situada en la Italia medieval; *The Last Man* (1826), fantasía futurista proyectada hacia el fin de los tiempos; *Lodore* (1835), relato biográfico sobre Shelley y Harriet, primera mujer del poeta.

Mary R. Mitford. Una tercera escritora, mucho menos ambiciosa, pero más eficaz en su género, fue Mary Russell Mitford (1787-1855) [24], iniciadora de una nueva forma literaria: el esbozo rural, que en sus manos resulta encantador. Empezó colaborando en *The Lady's Magazine* (1819), y entre 1824 y 1832 publicó *Our Village (Nuestra villa)*, cinco volúmenes de cuadros campestres, cuyo escenario geográfico es Three Mile Cross, lugar próximo a Reading. Mary Mitford reduce la novela a una sucesión de momentos descriptivos de la vida del campo, que, si bien son esquemas individuales, en conjunto ofrecen una amable visión de la Inglaterra rural de la época. Con su prosa disciplinada y viva, Mary Mitford pone ante nuestros ojos una variedad de escenas y lugares, personas mayores y niños, estaciones y ambientes, llenos de gracia y animación. Sus esbozos son miniaturas de la vida local en las que, sin falsear la realidad, desaparece su crudeza. *Belford Regis* (1835) consta de tres volúmenes de esbozos de Reading, del mismo tono y estilo que los de *Our Village.* Su tragedia *Rienzi* (1828) y su novela *Atherton* (1854) rebasan las aptitudes de Mary Mitford y no tienen el mismo interés que sus esbozos. *Recollections of a Literary Life* (1852) interesa por los comentarios que la autora hace sobre sus preferencias literarias, por ejemplo, Cowley y Steele, y sobre algunos de sus contemporáneos, como Lamb, Hazlitt y Wordsworth. También escribió poemas (1811), *Blanche of Castile* (1812) y la tragedia, en cinco actos, *Julian* (1823).

T. L. Peacock. Cierra este subcapítulo sobre la novela inglesa en el Romanticismo un extraordinario narrador, Thomas Love Peacock

[23] La anécdota que dio origen a la novela la relata Mary Shelley en la introducción que redactó para la edición de la misma el año 1831. Lo cierto es que de no haber hecho caso a su marido, la obra sería estéticamente superior. La educación ética y social del monstruo es inverosímil, y debilita la eficacia de la narración.

[24] V. G. Watson, *Mary R. Mitford,* London, 1949. Mary Mitford, *Our Village,* with an intr. by Anne Thackeray Ritchie, London, 1902. Idem, *Our Village. Sketches of Rural Character and Scenery,* London, 1939; illustrated by J. Hassall, London, 1947.

(1785-1866)[25], que, con ser romántico, se burló con el mayor ingenio de las excentricidades y contradicciones de algunos de los grandes poetas de este período. Hijo de un comerciante londinense, Peacock no halló aliciente en los negocios, y se dedicó durante algún tiempo a escribir; pero, al darse cuenta de lo poco que ganaba con la pluma, buscó empleo en la East India Company, en la que se sintió a gusto y le prestó servicios que demuestran gran talento e iniciativa. Autor de agradables poemas, de tono lírico o meditativo, Peacock interesa sobre todo como novelista: un novelista raro, incisivo y original. *Headlong Hall* (1816) es su primera novela; en ella, como en la mayoría de las que escribió después, lo más importante es el elemento discursivo —satírico e intelectual—, desarrollado en las conversaciones entre sus personajes o en las satíricas descripciones que de ellos hace el narrador. El argumento es endeble; lo interesante son las discusiones entre Mr. Foster, que está convencido de que el mundo avanza en un progreso continuo; Mr. Escot, que está igualmente convencido de que bajamos la pendiente de la degradación; Mr. Jenkinson, que cree que todo sigue más o menos como siempre, y el Dr. Gaster, un teólogo de grandes facultades gastronómicas, que apacigua la polémica y agradece al señor Headlong la hospitalidad de su invitación. La obra contiene divertidos e irónicos comentarios sobre las obsesiones intelectuales de la época, algunos incidentes ridículos, y alguna aventura amorosa de carácter burlesco. En *Melincourt* (1817), Peacock satiriza las teorías evolucionistas de lord Monboddo y el primitivismo de Rousseau, presentándonos como protagonista de la obra a un orangután, sir Oran Hautton. Es una novela extensa, en la que Wordsworth, Southey, Coleridge y Malthus, etc., aparecen con nombres ridículos o estrafalarios[26]. La obra constituye una invectiva contra un régimen político anticuado e inoperante. Aunque Peacock no era hombre que apreciara la masa, y tampoco pertenecía al partido liberal, es evidente su censura de los procedimientos y actividades de los políticos conservadores de su tiempo.

Nightmare Abbey (1818) es una brillante sátira del byronismo, del transcendentalismo de Coleridge y del pesimismo romántico. En esta obra, Peacock se burla de sus amigos, sin pretender molestarles ni mucho menos herirles. Con los nombres de Scythrop, Mr. Glowry (o Flosky) y Mr. Cypress, caricaturiza a Shelley, Coleridge[27] y Byron; las complicaciones amorosas del primero y las contrariedades de los demás le ofrecen materia suficiente para reírse del Romanticismo en general y de su emocionalismo e ideolo-

---

[25] H. F. B. Brett-Smith, *Life of Peacock,* vol I de la edición Halliford. J. B. Priestley, *Thomas Love Peacock,* London, 1927. J.-J. Mayoux, *Un épicurien anglais: Peacock,* Paris, 1933. Marilyn Butler, *Peacock Displayed: A Satirist in his Context,* London, 1979. T. L. Peacock, *Works* (10 vols.), ed. by H. F. B. Brett-Smith and Cloude E. Jones, Halliford Edition, 1924-34. Idem, *Novels,* ed. by David Gardner, London, 1948.

[26] Por ejemplo, Mr. Paperstamp of Mainchance Villa y Mr. Mystic of Cimmerian Lodge son, respectivamente, Wordsworth y Coleridge.

[27] Mr. Flosky, el metafísico transcendentalista, es la mejor de las varias representaciones de Coleridge. Una de las más brillantes aseveraciones de Mr. Flosky es la pena que le da el hombre que puede ver la conexión existente entre sus propias ideas y aún más el hombre entre cuyas ideas pueda alguien hallar alguna conexión.

gía. El Romanticismo es la pálida linterna que alumbra a *Nightmare Abbey* y a sus melancólicos habitantes. En un momento de la novela, ante la inminente partida de Mr. Cypress a causa de las desavenencias con su mujer, vemos al misterioso Mr. Glowry, al lánguido e indeciso Scythrop y a otros contertulios de Nightmare Abbey, sumidos en un abismo de depresión, conscientes de llevar en sus sombrías almas la impronta de Caín. Es entonces cuando, al acercarse la hora en la que Mr. Cypress tiene que abandonar Inglaterra para cruzar mares y ríos, lagos y canales, en busca de la luna de la belleza ideal, a Mr. Glowry se le ocurre la genial idea de proponer un brindis e invitarles a todos a gozar de la desgracia común. No sólo Byron y Coleridge son blanco de su ironía, sino que también entra en el reparto Shelley con las múltiples complicaciones que tuvo con sus diversas mujeres. Situaciones y comentarios irónicos del ambiente romántico ilustran con frecuencia las divertidas páginas de *Nightmare Abbey.*

Del segundo grupo de sus novelas: *Maid Marian (La doncella M.,* 1822), *The Misfortunes of Elphin (Las desventuras de E.,* 1829) y *Crochet Castle* (1831), ésta es la mejor de todas; se distingue por su vigorosa sátira contra lord Brougham y la Sociedad para la Difusión de los Conocimientos Útiles. Inspirada en *Headlong Hall,* la supera en vida, humanidad y arte. *Crochet Castle* es uno de los ejemplos más característicos de novela que apenas contiene nada más que diálogo y discusión; así se desarrolla el argumento, se esbozan adecuadamente los personajes y se exponen con estilo incisivo e ingenioso no pocos despropósitos de la vida. *Gryll Grange* (1860), escrita treinta años más tarde, insiste sobre temas parecidos que se prestan a controversia. La ciencia moderna, los periódicos, la pasión por la velocidad, la acumulación de vicios —fruto del progreso, representado por la Marcha de las Mentes y la Sociedad del Intelecto a Vapor— ilustran la novela, uno de cuyos hilos argumentales está constituido por la figura de un joven excéntrico que vive en una hermosa torre servido por siete bellas y virtuosas vestales, y los amores de otros personajes, que terminan en un fabuloso matrimonio de nueve parejas. La definición que el Dr. Opimian da de la ciencia pantopragmática es una maravillosa sátira de la vaciedad y palabrería de tanta conferencia o tratadillo sobre cualquier disciplina que, sin serlo, se exhibe con visos de ciencia y novedad.

La posición intelectual y moral de Peacock aparece clara a lo largo de sus novelas; es evidente su desprecio por las falsas pretensiones científicas con que se presentaban muchas teorías; contra ellas dispara con la ironía de su verbo. Su temor era que la felicidad y la cordura humanas pudieran ponerse en peligro si la pasión reformadora y progresista entraba con demasiado empuje en las cabezas calenturientas y demagógicas de los gobernantes y dirigentes.

3. EL TEATRO EN EL PERÍODO ROMÁNTICO

El Romanticismo fue uno de los períodos más áridos de la historia del teatro inglés. Época brillantísima para la poesía y bastante favorable para la novela, el ensayo y otros aspectos de la prosa literaria, apenas tiene interés para la dramática. Parece que los grandes escritores románticos ingleses no hallaron una atmósfera favorable, las pocas veces que volvieron sus ojos a la escena. Algunos poetas intentaron cultivar el género dramático; pocos tuvieron éxito, pues tomaban como patrón el teatro isabelino, molde inadecuado para su tiempo. Además, el ambiente teatral les cerraba el paso o al menos no les facilitaba la adquisición de una técnica apropiada al ámbito de la escena, por considerarlos advenedizos en este campo.

Importantes causas externas pueden aducirse para explicar la decadencia del teatro del período romántico. Una de ellas es la magnitud de los teatros londinenses que gozaban de permiso oficial: Covent Garden y Drury Lane. Estos dos teatros se habían reconstruido a fines del siglo XVIII, con proporciones desmesuradas, a fin de acomodar mayor número de espectadores e incrementar los beneficios de los empresarios. Esto imposibilitaba las sinuosidades expresivas de la comedia de costumbres, y orientaba los géneros teatrales hacia el melodrama o el espectáculo musical. Es sabido que la famosa actriz Sarah Siddons (1755-1831) se quejaba de que tenía que esforzarse demasiado para que la oyera todo el público, y que no podía matizar debidamente la voz. Personas autorizadas manifestaban que la amplitud de los dos teatros oficiales era tan desfavorable para la audición de voces normales, que el hecho influyó en el cambio de carácter de las obras que en ellos se representaban. Por otra parte, el público carecía de gusto y aun de modales; el hecho de que formaran parte de él mujeres de la calle, vividores, trasnochadores y libertinos ocasionó la abstención de un gran sector de la sociedad, de modo que la mayoría de los espectadores pertenecían al populacho. Pero tiene que haber causas más profundas que expliquen la decadencia de la dramaturgia de la época. Una de ellas puede ser el culto al individualismo y al aislamiento, típico del Romanticismo y poco apropiado para la creación de buen teatro, y la consiguiente orientación de las mejores plumas hacia la poesía. Es cierto que los tres lakistas escribieron algunas tragedias: Southey y Coleridge colaboraron en *The Fall of Robespierre (La caída de Robespierre,* 1794), y Wordsworth y Coleridge produjeron, individual y respectivamente, *Borderers (Fronterizos,* 1796) y *Remorse (Remordimiento,* 1813); el ensayista Charles Lamb escribió *John Woodvil* (1799), y Walter Scott, *The House of Aspen (La casa de Aspen,* 1829), de derivación germánica. Lord Byron es el poeta que más se acerca al éxito dramático con *Manfred* (1817) y *Werner* (1822), sus dos tragedias venecianas y *Sardanapalus* (1821); Shelley escribió su tragedia italiana *The Cenci (Los Cenci,* 1819); Walter Savage Landor dramatizó en *Count Julian* (1812) la leyenda del rey Rodrigo; incluso Keats se dejó tentar por

el teatro con su obra —no representada— *Otho the Great (Otón el Grande,* 1819), compuesta en colaboración con Armitage. También presentan cierto interés las tragedias de la novelista Mary Russell Mitford *Julian* (1823), *Rienzi* (1828), *Inez de Castro* (1831), *Charles I* (1834) y *The Foscari* (1826); la última de las cuales no puede compararse con la obra de igual título de lord Byron [1].

LA TRAGEDIA, LA COMEDIA FAMILIAR
Y EL MELODRAMA GÓTICO

De los escritores que se distinguieron más en otros géneros literarios que en el teatro nos referimos aquí a tres: W. S. Landor, lord Byron y Shelley.

Landor. *Count Julian* (1812), el más ambicioso y conseguido de los dramas de Walter Savage Landor (1775-1864) [2], es una tragedia basada en la leyenda del rey Rodrigo y la invasión de España por los musulmanes. Más que un conjunto dramático desarrollado, constituye una serie de escenas agrupadas, que, como el título sugiere, tratan del ultraje inferido por don Rodrigo (Roderigo) a Florinda (Covilla, según Landor), hija de don Julián, y de la venganza de éste abriendo a los moros las puertas de España. El eje de la tragedia está en el conflicto que la sed de venganza y el amor a la patria operan en don Julián, y en la auténtica pasión que Covilla siente por el rey visigodo. Consta de cinco actos, de interés sostenido, compuestos en magistrales versos blancos. El asunto ya había sido tratado, en 1626, por William Rowley, en su tragedia *All's Lost by Lust (Todo se ha perdido por la lujuria),* una de las obras más notables de este autor estuardiano.

Lord Byron. Es indudable que lord Byron (1788-1824) [3] tenía temperamento dramático, y hubiera podido ser un dramaturgo muy original, de haber llegado a dominar la técnica, ajustando sus simbolismos filosóficos y teológicos a las exigencias teatrales. Aún así, sus obras *Manfred* (1817), *Cain* (1821) y *Heaven and Earth (El cielo y la tierra,* 1821), irrepresentables, manifiestan sus cualidades dramáticas, a pesar de que su amplitud espacial y su aliento poético desbordan el marco escénico. Estos dramas poéticos, llenos de rebeldía y de inquietudes metafísicas, ofrecen, envueltos en un inspirado simbolismo fáustico y bíblico, la angustia y las dudas del poe-

1 Allardyce Nicoll, «Drama in the Nineteenth Century», *British Drama,* cap. VI, London, 1962. Idem, *A History of English Drama, 1660-1900,* vol. IV, *Early Nineteenth Century Drama,* Cambridge, 1963. E. B. Watson, *Sheridan to Robertson,* New York, 1964. Michael R. Booth, *English Plays of the Nineteenth Century.* Introduction, vol. I, Oxford, 1969.

2 Walter Savage Landor, *Gebir, Count Julian and Other Poems,* London, 1831. Esteban Pujals, «La leyenda del rey Rodrigo en el Romanticismo inglés», *Revista de la Universidad de Madrid,* núm. 73, 1970.

3 Leslie A. Marchand, *Byron: A Biography* (3 vols.), London, 1957. Esteban Pujals, *Espronceda y Lord Byron,* Madrid, C.S.I.C., 1951; 1972. Bernard Blackstone, *Byron: Social Satire, Drama and Epic,* London, 1971. Lord Byron, *Works,* standard edition by E. H. Coleridge and R. E. Prothero, 13 vols., London, 1898-1904.

ta y su afán de penetrar los grandes problemas y misterios de la vida. Si Byron hubiera podido dar a estas obras forma representable, habría revolucionado el teatro de su tiempo, en una dirección esencialmente romántica y original. A pesar de todo, su simpatía por la escuela neoclásica le inclinó a escribir dramas representables en la línea estética de Alfieri: de aquí proceden sus dos tragedias venecianas y *Sardanapalus;* las tres obras constan de los cinco actos tradicionales de la tragedia inglesa, están escritas en verso blanco y se atienen a las tres unidades.

El título de *Marino Faliero* (1821) es el nombre del protagonista, duque de Venecia. La trama de esta tragedia se basa en la rigurosa actitud que el duque adopta ante un escrito difamatorio dirigido a Angiolina, su joven y virtuosa mujer, grabado por un noble en su trono ducal la última noche de carnestolendas de 1355. Faliero, hombre ya entrado en años, valeroso soldado y gran patriota, no puede soportar la injuria de que ha sido objeto como duque y como ciudadano y se adhiere a una conjuración para derribar el Consejo de los Diez. Falla el plan por debilidad de un conjurado, y el gran Faliero, a pesar de sus enormes sacrificios a favor de la república, es decapitado en el palacio de San Marcos. No se olvida fácilmente la figura de la delicada y animosa Angiolina, tan honrada, serena y llena de vida interior. El espíritu de la obra es liberal, como lo demuestran las ardientes palabras del duque y de los conjurados, y su intento de libertar la república de la opresión del Consejo de los Diez.

The Two Foscari (Los dos Foscari, 1821) es la segunda tragedia veneciana de Byron, y ofrece el mismo estilo y parecido ambiente histórico y político que la anterior. Loredano, miembro del Consejo de los Diez, tiene anotado en su libro de cuentas que el duque Foscari le debe la muerte de su padre y de su tío, lo que demuestra de modo gráficamente mercantil su interés por vengarse. Los Loredano y los Foscari eran enemigos políticos tradicionales; pero de ello no se deduce que el austero y honrado duque hubiera envenenado a los hermanos Loredano, como afirmaba su descendiente. El odio de éste llega a tal punto, que se muestra implacable con el hijo de Foscari, vuelto recientemente del destierro sin permiso de la república, y autor confeso de una carta al duque de Milán. Loredano logra de los Diez que se destierre para siempre al joven Foscari, separado de su esposa e hijos, orden que tendrá que firmar el padre como duque de la ciudad. La tragedia alcanza su punto culminante cuando Marina, la esposa del joven Foscari, pide al duque que le permita acompañar a su marido al destierro, gracia que el padre se ve obligado a negarle con gran dolor, interpretando estrictamente el mandato de los Diez. Por fin, en premio a los señalados servicios del anciano, se concede permiso a Marina para que siga a su esposo al destierro, pero prohibiéndole llevar consigo a los niños. Al salir del calabozo para embarcar y abandonar para siempre a su padre, a sus hijos y a su patria, el joven Foscari muere; y, estando aún el hijo de cuerpo presente, despojan al anciano de su investidura ducal. El venerable patricio no puede resistir el dolor y la ofensa, y perece también. El vengativo Loredano tiene el perverso placer de registrar en su libro de negocios la anhelada cancelación de la deuda.

Sardanapalus (1821) es una tragedia más importante que las dos anteriores. Muy probablemente, Byron intentó retratar, en esta obra, a su amante Teresa Guiccioli y a su mujer en las personas de Myrrha y Zarina, representándose a sí mismo en Sardanápalo. Es evidente que estos tres personajes reflejan aspectos de la realidad byroniana, y si la cariñosa esclava jónica está dibujada con la pasión que le inspiró Teresa, no dejan de reconocerse en Zarina las dotes de virtud y temple de lady Byron, y en el monarca oriental la actitud ante la vida y la disposición de ánimo características de ciertos momentos de Byron. Sardanápalo, el hedonista y desengañado rey asirio, tan amigo de los placeres y de la indolencia, sin ser malvado ni cobarde, entrega displicentemente las riendas del gobierno a cortesanos que arruinan el Estado, mientras él lleva en su palacio una vida de disipación continua. Hace tiempo que ha repudiado a su mujer, Zarina, y vive pendiente de una esclava helénica inteligente y afectuosa, que lo quiere a su pesar. Salemenes, cuñado del rey, le reprocha con frecuencia su proceder, pero dirige los asuntos del reino con honradez por amor al país y a los herederos de la corona, sus sobrinos. Un día Salemenes descubre una conjuración de la nobleza contra el monarca, y comprende que debe cortarla de raíz decapitando a los rebeldes. Sardanápalo, displicente y despreocupado, los perdona y destierra; pero los conjurados desobedecen, y consiguen levantar al pueblo contra la autoridad real. Sardanápalo intenta una imprudente salida del recinto amurallado, y en el combate perecen Salemenes y sus mejores generales. Todo se ha perdido. Myrrha no quiere abandonar al rey y permanece a su lado. Pania, el último cortesano fiel, se encarga de llevar el tesoro a Paflagonia, donde se refugian Zarina y los príncipes. Cuando Pania ha puesto las riquezas a salvo en las barcas del Éufrates, da la señal con un toque de trompeta. Entonces Sardanápalo, sentado en su trono sobre una enorme pira, muere entre las llamas en compañía de su fiel esclava. La actitud favorecida por esta obra es un indolente desdén hacia las apetencias de la vida que no sean los placeres, principalmente el amor. A pesar de todo, el final ofrece un rasgo elevado, y parece una llamada enérgica hacia los ideales heroicos. Tanto las dos tragedias venecianas como *Sardanapalus* presentan intencionadamente una estructura neoclásica; sin embargo, las tres están animadas del ímpetu romántico característico de lord Byron. Fueron representadas en Londres, respectivamente, los años 1821, 1834 y 1838.

Shelley. Percy B. Shelley (1792-1822)[4], dejándose llevar por su propia emotividad contra lo que él consideraba la fuerza represiva de la generación anterior y la restauración de una política de reacción en la Europa posnapoleónica, escribe la tragedia *The Cenci* (publicada en 1820), una de las obras de mayor éxito de la escuela dramática romántica. La acción transcurre en Roma a finales del siglo XVI. El conde Francesco Cenci, cabeza de una de las familias más importantes de Roma, después de haber llevado

[4] Edmund Blunden, *Shelley: A Life Story*, London, 1946. P. B. Shelley, *The Complete Poetical Works*, ed. by Thomas Hutchinson, Oxford University Press, 1945.

una vida depravada, concibe extraños sentimientos hacia sus hijos: odio a sus hijos varones, Giacomo y Bernardo; pasión incestuosa por su hija Beatrice, joven de hermosura y delicadeza extraordinarias, y de gran carácter. Beatrice, consciente de su horrible situación, después de buscar el modo de vengar «la afrenta sufrida», tan inconfesable como espantosa, no encuentra más posibilidad que confabularse con sus hermanos y su madrastra Lucrecia para hacer desaparecer a su padre. El asesinato lo realizan dos mercenarios; pero algunas circunstancias levantan sospechas contra los familiares del conde Cenci; los asesinos son arrestados, y, mediante interrogatorios y torturas, se averigua lo sucedido. A pesar de la compasión que despiertan en los agentes de la justicia eclesiástica los propulsores del homicidio, Beatrice, su hermano Bernardo y Lucrecia son ejecutados en cumplimiento de una orden papal inexorable. Shelley sigue en esta obra la vena turbulenta de Webster y de Ford —la figura de Beatrice recuerda a la duquesa en *The Duchess of Malfi*— pero no alcanza la fusión de los elementos poéticos, dramáticos y ambientales que consiguen estos dos grandes dramaturgos estuardianos.

Knowles. Además de los grandes románticos, otros autores cultivan la tragedia. James Sheridan Knowles (1784-1862), irlandés, actor y maestro de escuela, escribió más de veinte obras, entre tragedias y comedias. Su tragedia más celebrada es *Virginius* (1820), a la que siguieron *William Tell* (1825) y *The Wife (La esposa,* 1833). Sus mejores comedias son *The Hunchback (El jorobado,* 1833) y *Love Chase (Persecución amorosa,* 1839). Todas ellas están escritas de acuerdo con la convención dramática de aquel tiempo: verso blanco, marco histórico, argumento relacionado con intrigas amorosas o asuntos de estado. La reputación de Knowles fue inmensa: Hazlitt [5] opinaba que *Virginius* era la mejor tragedia moderna, y que su autor era el primer trágico de la época. El eje de los dramas de Knowles era eminentemente familiar; reflejaban la ternura entre marido y mujer, los lazos amorosos entre los amantes, el cariño mutuo entre padres e hijos, la conservación de la familia, y los peligros que la acechaban [6].

Pero tanto a los grandes románticos como a los demás autores de tragedias les interesaba más escribir obras literarias que dramas sacados directamente de la vida. Tiene razón la crítica que opina que el teatro del período romántico estaba divorciado de la vida ordinaria, y que sus autores menospreciaban lo que tenían ante los ojos, alucinados por las obras de la brillante constelación constituida por los dramaturgos isabelinos.

Joanna Baillie y Ch. Maturin. Otra corriente que invadió el drama de la época romántica fue la pasión melodramática desencadenadas por la novela gótica y sus adaptaciones escénicas durante el último cuarto del siglo XVIII. Este impulso gótico, con toda su escenografía de castillos y

---

5 William Hazlitt, *The Spirit of the Age* (1825), en *Lectures on English Poets and The Spirit of the Age,* London, 1951.

6 L. H. Meeks, *Knowles and the Theatre of His Time,* Bloomington, 1933. James S. Knowles, *Virginius,* en Michael R. Booth, *English Plays of the Nineteenth Century,* vol. I, Oxford, 1969.

mazmorras, de monjes y ermitaños, bosques sombríos, heroínas perseguidas y bandas de ladrones, siguió actuando a principios del siglo XIX, en dramaturgos como Joanna Baillie (1762-1851) y Charles Maturin (1782-1824). Aquélla es autora de *De Montfort* (1800) y *Henriquez* (1836), obra, esta última, de tema medieval español; Maturin lleva la tragedia gótica a su punto más exagerado con *Bertram, or the Castle of St. Aldobrand* (1816), seguido de *Manuel* (1817) y *Fredolfo* (1819). La más característica de las obras de Maturin es la primera. En ella, el exiliado Bertram, después de naufragar bajo los acantilados de San Anselmo, encuentra a su amada Imogine casada con su enemigo Aldobrand. Enfurecido y atormentado, conduce a un puñado de bandoleros contra el buen Aldobrand y lo asesina. Imogine enloquece y muere, y Bertram se mata de una puñalada. Este breve esquema da idea de la ferocidad de Bertram, de la desesperación de Imogine, y de la desorbitada concepción que Maturin tenía de la tragedia. *Fredolfo* recurre a un tema feudal español. El historicismo, la vivacidad de la acción, el color y el pintoresquismo de las novelas de Walter Scott proporcionan un material inapreciable para el dramaturgo romántico: alrededor de 1820 casi todos los poemas narrativos de Scott y las novelas que llevaba escritas encontraron adecuado cauce en el melodrama de la época. El pasado gótico, la Roma antigua, la Italia del Renacimiento, la España medieval, la Inglaterra histórica o la Escocia feudal, constituyen el escenario generalmente utilizado por los autores trágicos y melodramáticos del Romanticismo [7].

ADAPTACIONES DRAMÁTICAS DE SCOTT, EL DRAMA DE TEMA MARINERO, EL MELODRAMA FAMILIAR Y LOS ORÍGENES DE LA COMEDIA MODERNA

Junto con las figuras más prominentes del Romanticismo inglés, que no fueron las más apropiadas para el teatro, aparecen otros dramaturgos que son los que sostienen la escena casi hasta mediados del siglo XIX. Los más destacados son: Pocock, Knowles, Jerrold, Walker y Bulwer-Lytton.

I. Pocock. Isaac Pocock (1782-1835) escribió más de veinte dramas entre 1808 y 1835, entre ellos varias adaptaciones de Scott, principalmente *Rob Roy Macgregor* (1818). Su obra más conocida es el melodrama en dos actos *The Miller and His Men (El molinero y sus hombres,* 1813), que tiene todas las características del género: un padre entrado en años, quejumbroso y aconsejador; un protagonista valiente y honrado, un villano amenazador, una heroína bellísima y amedrentada, el rescate de la víctima en el último momento, sensacionalismo y efectismo teatrales y, en conjunto, el triunfo de la justicia y de la virtud, con la derrota de la sinrazón y del vicio [8].

[7] Michael R. Booth, *English Plays of the Nineteenth Century,* Introduction, vol. I, Oxford, 1969. Allardyce Nicoll, *A History of English Drama, 1660-1900,* vol. IV, *Early Nineteenth Century Drama,* Cambridge, 1963.

[8] Isaac Pocock, *The Miller and His Men,* en Michael R. Booth, *English Plays of the Nineteenth Century,* vol. I, Oxford, 1969.

Jerrold. Si de Knowles se ha dicho lo necesario, hay que detenerse algo más en Douglas W. Jerrold (1803-57), por ser el representante más genuino del llamado «nautical drama» [9]. Es comprensible que una nación que obtuvo tantas victorias por mar y por tierra en las guerras napoleónicas, sintiera la necesidad de llevar al teatro algunos de estos triunfos. Así se dispusieron teatros y circos de modo que se pudiera representar en ellos batallas navales con barcos y fuego de cañón, y batallas de infantería y caballería, como: *The Battle of Trafalgar* (1806), *The Battle of the Nile* (1815), *The Siege of Salamanca* (1812) y *The Battle of Waterloo* (1824). Los cañonazos, la demolición de fortalezas, el choque de las armas, el heroísmo y las declamaciones patrióticas de los militares británicos y de los marinos entusiasmaban a los espectadores de la época de Nelson, de Wellington y de las campañas del ejército expedicionario británico por España y Europa. De toda esta humareda de combates nació un nuevo estilo de drama y un nuevo héroe: el «nautical melodrama» o drama marinero, tipificado por *The Black-Eyed Susan (Susana la de los ojos negros,* 1829), de Jerrold, y su protagonista William, un bravo y honrado hombre de mar. Hacia 1820 el «nautical melodrama» gozaba de gran popularidad, al lado del melodrama gótico todavía en boga. El público que llenaba los teatros donde se representaban dramas de tema marinero pertenecía a la clase humilde que trabajaba y entendía en cosas del Támesis y de la mar, y vivía de la supremacía marítima y mercantil británica. Sus héroes, por consiguiente, eran hombres y mujeres que respondían a su modo de ser: héroes que habían afrontado la muerte en el combate o en el naufragio y que luchaban contra los piratas, los vendedores de esclavos, los contrabandistas y los franceses; hablaban brillantemente, en curiosas metáforas marinas, de sus amores, de sus barcos, de sus oficiales, de su patria, y permanecían fieles a sus novias o a sus esposas. Mezcla de realidad y fantasía, los héroes marineros, con sus heroínas, dominaron los escenarios melodramáticos desde 1820 hasta 1850; a partir de entonces fueron desapareciendo de los teatros, sobre todo de los del West End. Jerrold escribió unos setenta dramas entre 1821 y 1854; algunos, de tema marinero, basados en la experiencia juvenil que, como guardiamarina, había adquirido durante dos años en las guerras napoleónicas. *The Black-Eyed Susan* fue su mejor obra en este género, y es el melodrama marinero más famoso de todo el siglo XIX. Pone de relieve el valor y las aventuras de William en el mar, y la virtud de su bella mujer, Susan, y los peligros que la amenazan en tierra, durante las largas ausencias, sin noticias, de su esposo. En esta obra prevalecen la honradez, el valor y la constancia, virtudes que llevan a los protagonistas a un final apoteósico, después de haber pasado William por las angustias de un consejo de guerra que estuvo a punto de imponerle la pena capital por una acción noble interpretada erróneamente [10].

---

[9] Douglas W. Jerrold, *Works* (4 vols.), con introducción y memoria, escritas por su hijo W. B. Jerrold, London, 1863-64.

[10] Douglas W. Jerrold, *The Black-Eyed Susan,* en Michael R. Booth, *English Plays of the Nineteenth Century,* vol. I, Oxford, 1969. Idem, *Nineteenth Century Plays,* ed. by George Rowell, Oxford, Univ. Press, 1956.

Walker. Hacia 1820, una nueva clase de melodrama, con características propias, apareció en la escena inglesa: el melodrama de tema familiar, enmarcado en un ámbito local, con situaciones, personajes y problemas arraigados en la vida inglesa. Alrededor de 1840, este género teatral había desplazado al drama de tema marinero y presentaba mayor variedad argumental que ninguna modalidad melodramática anterior; incluía las tiendas y las calles ciudadanas, las villas, las haciendas y las fábricas, la vida familiar y social, la bebida, el juego y el crimen. Algo de ello se había visto en el siglo XVIII con Steele, Lillo y Cumberland; pero aquí los caracteres favoritos son los viles lores o señores —seductores o cobradores de arrendamientos—, el anciano campesino y su mujer, el virtuoso labrador o el artesano, la crédula moza campesina caída en desgracia por su pecado, el contrapunto de la misma en su homóloga de los barrios londinenses, los criados, tenderos y vendedores callejeros, todos ellos figuras conocidas que simultáneamente presentaban un aspecto de la realidad y ofrecían un anverso idealizado de justicia y, en cierto modo, de felicidad. Poco se sabe de John Walker, el autor de *The Factory Lad (El joven de la fábrica,* 1832), que entre los años 1825 y 1843 escribió seis melodramas, algunos de tendencia gótica, como *The Mysterious Stranger (El forastero misterioso), The Wizard Priest (El sacerdote brujo)* y *The Outlaw's Oath (El juramento del forajido). The Factory Lad* es uno de los pocos melodramas de asunto fabril, cuyo argumento consiste en la oposición entre el patrono y el obrero. La acción se desarrolla en Lancashire, y es el primer ejemplo de drama inglés en el que se escenifican el antagonismo y la violencia industriales, a la vez que se ataca la falta de objetividad en la justicia y la mala administración de los bienes parroquiales [11]. En el aspecto social, *The Factory Lad* se adelanta a la novela de Frances Trollope, *Michael Armstrong, the Factory Boy (Miguel Armstrong, el muchacho de la fábrica,* 1840) —sobre los niños de ocho años que trabajaban en las fábricas de algodón—, a *Sybil* (1845) de Disraeli, y a *Mary Barton* (1847) de Mrs. Gaskell.

Bulwer-Lytton. Ninguna de las importantes figuras de la literatura inglesa del Romanticismo logró aceptación duradera en el sector dramático, excepto el autor de *The Last Days of Pompeii.* Edward Bulwer-Lytton (1803-73) es el único que acertó a producir dramas de éxito, tanto artístico como comercial [12]. Dos de sus obras son de tema francés: *The Lady of Lyons (La dama de Lyon,* 1838) y *Richelieu* (1839), incluidas en los repertorios de las compañías teatrales inglesas durante todo el siglo XIX. Ambas pertenecen a la tradición melodramática, si bien con metas más elevadas que las de Knowles o Jerrold [13]. Pero fue en el género cómico, de ambientación local, donde Bulwer-Lytton obtuvo su éxito más notable. *Money (Di-*

---

[11] John Walker, *The Factory Lad,* en Michael R. Booth, *English Plays of the Nineteenth Century,* vol. I, Oxford, 1969.

[12] C. H. Shattuck, *Bulwer and Macready: A Chronicle of the Early Victorian Theatre,* Urbana, 1958. Edward Bulwer-Lytton, *Dramatic Works,* London, 1980.

[13] Edward Bulwer-Lytton, *Richelieu or the Conspiracy,* en Michael R. Booth, *English Plays of the Nineteenth Century,* vol. I, Oxford, 1969.

nero, 1841) resulta una auténtica innovación. Ambientada en el Londres de la época y escrita en prosa, es una obra que apunta al drama social que aparecerá años más tarde. Las afinidades que presentan con ella *Society* de Robertson y *The Times* de Pinero son evidentes. Como su título indica, Bulwer-Lytton se propone en *Money* resaltar la gran importancia que el dinero tenía en la sociedad de su tiempo. Su argumento esquematizado consiste en el obstáculo que las dificultades económicas producen en las relaciones amorosas de dos primos que se quieren. Al comienzo de la comedia, Alfred Evelyn aparece como secretario particular de sir John Vesey, hombre de mundo, que siempre se las ha arreglado para vivir muy bien. Alfred quiere a su prima Clara Douglas, que le corresponde; sin embargo, la joven lo rechaza para no ser un lastre en su carrera y hacerlo partícipe de su pobreza. Alfred hereda pronto una gran fortuna, y, ofendido por el desaire de Clara —que no ha entendido— hace una proposición matrimonial a Georgina, hija de sir John Vesey, y es aceptado. Pronto se da cuenta de que Georgina es una chica frívola, y presiente que se equivoca al querer hacerla su esposa. Entonces se le ocurre probar el afecto de Georgina, y finge que ha perdido toda su fortuna entre el juego y la quiebra de un banco. Al enterarse de la situación de su prometido, Georgina se orienta hacia quien, en este momento, parece mejor partido: sir Frederick Blount. Clara, en cambio, precisamente ahora, se acerca a Alfred con el propósito de ayudarle, y deposita en su cuenta una suma importante, recién heredada. Libre de su compromiso con Georgina, y habiendo comprendido las razones que habían ocasionado la negativa de Clara, Alfred contrae matrimonio con su prima. Georgina se casa con sir Frederick Blount, por el cual, en el fondo, siente más inclinación. El drama es un reto lanzado al público contemporáneo por sus apetencias de posición social y comodidad, y una demostración de que, a fin de cuentas, el amor vale mucho más que el dinero. Con su obra histórica sobre Richelieu, Bulwer-Lytton llevó la tradición melodramática hasta bastante adelantado el siglo XIX, y con *Money* puso la primera piedra de la comedia inglesa de carácter social [14].

4. EL ENSAYO Y LA PROSA EN EL PERÍODO ROMÁNTICO

El ensayo literario, iniciado en Inglaterra por Bacon a principios del siglo XVII, y llevado al periódico por los ensayistas de comienzos del XVIII, Swift y Defoe, Addison y Steele, y más adelante por el Dr. Johnson, presenta una magnífica floración en la época romántica. Las posibilidades de la prensa del siglo XIX ofrecen campo para el cultivo y difusión del ensayo costumbrista y literario, favorecido, asimismo, por el ambiente de la época. De modo que, si la novela de este período nos muestra pocos nombres

[14] Edward Bulwer-Lytton, *Money*, en *Nineteenth Century Plays*, ed. by George Rowell, Oxford, 1956.

de gran importancia, es muy interesante el conjunto de ensayistas ingleses contemporáneos de los lakistas y del segundo grupo de poetas románticos —en España tienen su equivalente en los críticos y costumbristas románticos, Estébanez Calderón, Larra y Mesonero—, Lamb, Hazlitt, Leigh Hunt y De Quincey son críticos y costumbristas principalmente; Coleridge es crítico y pensador, y Southey, historiador y biógrafo, pero ambos son, sobre todo, poetas.

ENSAYISTAS

Lamb. El escritor costumbrista es aquel que, mediante un acto de amor continuado, descubre en el entorno en que vive esencias poéticas permanentes. Charles Lamb (1775-1834) [1] fue ese hombre; el Londres antiguo, por un lado, y el Támesis, por otro, despertaron su temprano cariño. Lamb era hijo de familia humilde, pero bien ambientada, y pudo estudiar en el Christ's Hospital hasta los catorce años. Después de haber tenido algún empleo menor, entró a los diecisiete años en la East India House, compañía de gran actividad, en la que sirvió ininterrumpidamente durante treinta y tres años. Amigo de Coleridge desde la adolescencia, su amistad, con períodos de mayor o menor fervor, duró toda la vida. Externamente, la existencia de Lamb es más bien monótona y triste. Su desgracia empezó cuando tenía veinte años. A consecuencia de una depresión, tuvo que pasar varias semanas recluido en el manicomio de Hoxton. Salió completamente curado, y no se resintió jamás. Pero, poco después, esta veta de desarreglo mental se manifestó en su hermana Mary (1764-1847), que, angustiada por la presión a que la tenía sometida la familia, en medio de viejos maniáticos y exigentes, en un arrebato de locura, mata a su madre. Mary fue internada en el manicomio de Islington, de donde consiguió rescatarla Lamb, que se dedicó a cuidarla con la mayor constancia. A los veintidós años Lamb vivía en un hogar constituido por un padre vuelto a la segunda infancia, que sólo esperaba a que Charles regresara de la oficina para que le entretuviera jugando a las cartas; una tía moribunda, y una hermana a la que había que vigilar y proteger por su propensión a la demencia. Pero Lamb hizo frente a estas circunstancias familiares sin perder la serenidad, y sin descuidar su trabajo en la East India House.

Un hecho importantísimo para él fue su jubilación en 1825. Tenía cincuenta años, y había trabajado en la misma compañía desde su adolescencia. Los directores de la empresa, deseando recompensar los servicios de su ilustre empleado, le ofrecieron el retiro con dos tercios del sueldo mientras vivieran él o su hermana Mary. Lamb aceptó agradecido la magnífica oferta: sus impresiones sobre el acontecimiento nos las comunica en el en-

---

[1] E. V. Lucas, *Life of Lamb,* London, 1921. Edmund Blunden, *Lamb and his Contemporaries,* Cambridge, 1933. Idem, *Lamb. Recorded by his Contemporaries,* London, 1934. Charles Lamb, *Works* (7 vols.), London, 1903-5, (6 vols.), London, 1912, ed. by E. V. Lucas. Idem, *Lamb's Criticism. A Selection,* ed. by E. M. W. Tillyard, Cambridge, 1934. Idem, *Essays of Elia,* London, Dent, 1932. Idem, *A Lamb Selection,* ed. by F. B. Pinion, London, 1965.

sayo «The Superannuated Man» («El jubilado»), simpático relato recogido en *The Essays of Elia.* A partir de entonces pudo disfrutar de unos —sólo nueve— años de tranquilidad aquel hombre, que había sido el apoyo moral e incluso económico de sus familiares y amigos. La muerte de Coleridge en julio de 1834 tuvo que afectarle profundamente; Lamb murió antes de terminar el año. Mary le sobrevivió hasta 1847.

Aunque Lamb escribió poesía y drama, lo que más interesa de él hoy son sus obras en prosa. Sus *Tales from Shakespeare (Cuentos de S.*, 1807) son una obra clásica en toda biblioteca juvenil. Reúnen veinte dramas de Shakespeare, cuyos argumentos están hábilmente resumidos, utilizando las mismas frases de Shakespeare, en las situaciones más relevantes. Su hermana Mary redactó las comedias, que son la mayoría, y Lamb colaboró en las obras de asunto trágico. Otro libro para niños se debe a la pluma de Lamb: *The Adventures of Ulysses* (1808), basado en la traducción de la *Odisea* por Chapman. Mayor importancia histórica y crítica tienen los *Specimens of the English Dramatic Poets* (1808), admirable selección de textos de dramaturgos isabelinos, brevemente anotados y acompañados de excelentes comentarios críticos. Lamb, a quien le gustaba indagar y descubrir lo recóndito, con esta obra dio a conocer a no pocos dramaturgos del período shakespeareano desconocidos para muchos de sus contemporáneos. Hoy, aunque conozcamos a estos poetas dramáticos, nos siguen interesando los juicios críticos de Lamb por lo certeros que son, o porque nos revelan su idiosincrasia. En una línea parecida, y para despertar el interés por la dramática de Shakespeare, Lamb colaboró en el *Reflector* de Leigh Hunt con el estudio titulado *The Tragedies of Shakespeare* (1812), obra interesante y cuajada de sugerencias sobre varios de los grandes dramas del gran genio isabelino. Pero sin duda la labor más original y creativa de Lamb está en sus *Essays of Elia* (1820-33). Publicados en el *London Magazine,* constituyen una serie de cuadros —impresiones, recuerdos autobiográficos, descripciones— de la vida londinense, y corresponden, en cierto modo, a los artículos costumbristas matritenses de Mesonero Romanos. Poseen el singular encanto que les comunica la dulzura y la nobleza de Lamb y su delicada fantasía. La narración de Lamb es menos anecdótica, pintoresca y concreta que la de Mesonero; pero la supera en valor poético. Son inolvidables los ensayos: «The Superannuated Man», en el que se manifiesta la gloriosa libertad del hombre que, al jubilarse en plenas facultades, se encuentra por primera vez en su vida libre y señor de sí mismo; «The Praise of Chimney Sweepers» («Elogio de los deshollinadores»), una emotiva y simpática exaltación de los pequeñuelos del oficio, que en aquellos tiempos se adentraban en los laberintos de las chimeneas de las casonas de Londres para limpiarlas de hollín, y a quienes se oía —mejor que veía—, al rayar el alba, por las calles de la ciudad gritando, como pájaros, su reclamo —«sweep, sweep»— en busca de trabajo; o «A Bachelor's Complaint of the Behaviour of Married People» («Queja de un soltero por el comportamiento de los casados»), irónica manifestación del complejo de inferioridad que siente un soltero cuando se encuentra en sociedad ante el compacto muro de las parejas casadas, y cómo, ante su prepotente presencia, entendimien-

to y comunicación, le invade por contraste la sensación de aislamiento, poquedad y titubeante actitud propia de todos los que pertenecen, como Lamb, al desvalido estado solteril. Tan interesantes como éstos son «Poor Relations» («Los parientes pobres»), «The Wedding» («La boda»), «Oxford in the Vacation», «New Year's Eve» («Nochevieja»), «Valentine's Day» («El día de San Velentín») y «A Complaint of the Decay of Beggars in the Metropolis» («Lamento por la decadencia de los mendigos en la metrópoli»). En todos estos ensayos se funden del modo más afortunado las evocaciones del pasado, los muchos conocimientos y experiencias del autor, y su humorismo y ternura.

Hazlitt. Los acontecimientos políticos en Francia y los ideales revolucionarios no podían dejar de provocar una u otra actitud en la mayoría de los intelectuales de la época. Hazlitt se vio fuertemente afectado por el espíritu revolucionario de su tiempo, y es preciso tener en cuenta esta circunstancia para orientarse respecto de su crítica. Es penetrante e intuitivo, pero conviene prevenirse contra los prejuicios que siente contra Wordsworth, por ejemplo, y contra todos aquellos a quienes considera apóstatas de los ideales de la revolución y del progreso. William Hazlitt (1778-1830) [2] es un ejemplo del hombre que desde la oscuridad familiar, y al margen de estudios regulares e influencias, llegó por su propio valer a conquistar un prestigio singular. Empezó su carrera artística como pintor [3]; pero su contacto con Coleridge a los veinte años lo llevó pronto al campo de las letras, y su magnífico ensayo «My first Acquaintance with Poets» («Mi primer contacto con poetas») describe la impresión que le había causado Coleridge, seis o siete años mayor que él. La gran desilusión de su vida fue ver cómo Coleridge se hundía dominado por el opio, y cómo sus ideales políticos se deslizaban hacia una monarquía más bien reaccionaria. Los dos matrimonios de Hazlitt fueron infortunados, y vivió siempre solitario, separado de sus dos mujeres.

Conviene estudiar a Hazlitt desde dos puntos de vista: como ensayista que describe caracteres, ambientes, costumbres y conceptos intelectuales, y como crítico literario. Pero, con frecuencia, estas tendencias se entrecruzan. Hazlitt era un conversador admirable, y esta facultad, llevada a la literatura, dio origen a los ensayos que constituyen *The Round Table (La mesa redonda,* 1817), *Table Talk (Sobremesa,* 1821-22) y *The Plain Speaker (En lenguaje llano,* 1826). Los dos últimos títulos son sus mejores colecciones en esta línea.

La escueta descripción de algunos de los ensayos de *Table Talk* dará idea de la temática de Hazlitt, de su inteligencia y de su agudeza crítica.

---

[2] P. P. Howe, *The Life of Hazlitt,* London, 1947. Elizabeth Schneider, *The Aesthetics of Hazlitt,* Philadelphia, 1933. Herschel Baker, *William Hazlitt,* Cambridge, Mass., 1962. William Hazlitt, *Complete Works* (21 vols.), ed. by P. P. Howe, London, 1930-4. Idem, *Selected Essays,* ed. by Geoffrey Keynes, London, 1930. Idem, *Table Talk,* London, 1942. Idem, *Lectures on English Poets* y *The Spirit of the Age,* London, 1951.

[3] Es muy conocido su retrato de Charles Lamb ataviado con la indumentaria de senador veneciano.

«On People with One Idea» («Gentes de una sola idea») estudia a ciertas personas que no tienen más que una idea, o que, si tienen otras, no puede saberse, pues siempre hablan del mismo tema. Tal es el caso del comandante C., que no sabía hablar más que de la reforma parlamentaria, y sus víctimas tenían que aguantarle el discurso, viniera o no a cuento, como si fuese lo único que importara en el mundo. «On the Ignorance of the Learned» («Sobre la ignorancia de los eruditos») es una vivísima sátira de la falta de buen juicio, visión directa de la vida y sentido práctico de los eruditos. La erudición, dice sagazmente Hazlitt, es a menudo un sustituto del verdadero saber. El hombre que lee demasiado es que es incapaz de meditar y madurar sus propias ideas. La persona que sabe lenguas, o conoce una ciencia o una técnica, no por ello es más sabia. Cuando veáis a un hombre demasiado pegado a los libros —dice—, estad seguros de que es incapaz de ver lo que pasa a su alrededor, pues los libros, no suelen ser lentes que nos hagan ver mejor la naturaleza, sino cortinas que impiden contemplarla con claridad. El erudito es el hombre que almacena en su mente citas de citas, siendo generalmente incapaz de pensar algo original y de enfocar la realidad con una visión personal. Para Hazlitt, no son los eruditos, sino los hombres de negocios y de mundo los que mejor saben ver y pensar. En «On Coffee-House Politicians» («Políticos de café») nos da un retrato humorístico del hombre que no puede vivir sin leer el periódico de la mañana y el de la tarde, en busca de la materia necesaria —generalmente política— para poder hablar al mediodía o por la noche. Lo extraordinario —según Hazlitt— es que este sujeto olvida con tanta facilidad lo que con la máxima convicción defendió o atacó un día antes; esto hace llegar a la conclusión de que, en realidad, este individuo no siente verdadero interés por nada, y lo único que desea es tener algo de que poder hablar. En «On Criticism» («Sobre la crítica») es un magnífico ensayo donde se dice en qué debe consistir la crítica literaria: saber ver en la obra de un autor lo que realmente hay, y no exigirle lo que el crítico desearía que hubiera. No podemos exigir a Pope, dice Hazlitt, la profundidad de Milton o la imaginación de Shakespeare, ni a éstos la precisión y nitidez de Pope. A cada cual hay que valorarlo por su obra, no por el gusto del crítico, cuya misión es juzgar objetivamente, explicar la obra o el autor objeto de su estudio, y no demostrar su saber ni rendirse homenaje a sí mismo. «On Effeminacy of Character» expone el hecho de que hay personas cuya sensibilidad se impone a su voluntad y las incapacita para actuar ante cualquier urgencia o infortunio. Viven en el momento, y son incapaces de prever y prevenir. En «On Patronage and Puffing» («Sobre el mecenazgo y el dar bombo») se critican las mil y una formas de hinchar el globo de la vanidad humana en todas las clases y profesiones. La receta de Hazlitt vale para todo el mundo, pero parece dirigida más bien a los hombres de saber y de letras, y los consejos que da son: no pretender subir a base de propaganda; merecer el éxito antes de exigirlo; estudiar a fondo las obras de los hombres y observar la naturaleza; saber descubrir la belleza; poner el esfuerzo necesario para superarse, sin pomposas pretensiones; no creer que el mundo está ciego para el mérito, y si se ha conseguido llamar la aten-

ción, hacer lo posible para merecerla y demostrar que las aspiraciones se basan en valores auténticos. Estos ensayos de Hazlitt, la mayoría de unas diez páginas de apretada impresión, tienen el estilo sencillo y la gracia de un gran conversador dotado de una poderosa capacidad intelectual y de no pocos conocimientos.

Sus principales estudios y conferencias sobre crítica literaria se encuentran en *Characters of Shakespeare's Plays* (1817-18), *Lectures on the English Poets* (1818-19), *Lectures on the English Comic Writers* (1819) y *Lectures on the Dramatic Literature of the Age of Elizabeth* (1820). Son trabajos impregnados de verdadero gusto por la literatura y del espíritu crítico más equilibrado. Quizá la colección menos importante sea la primera; sin embargo, se encuentran en ella juicios tan importantes como el que afirma que Shakespeare no tiene prejuicios en pro o en contra de ninguno de sus personajes, y que no se empeña en forzar nuestro interés, dejándolo todo al tiempo y a las circunstancias. Las figuras de Falstaff y Shylock son magistrales y acaso el error más grave sea afirmar que *All's Well that Ends Well* es «uno de los dramas más agradables». *Lectures on the English Poets,* aunque no demuestra grandes conocimientos en este campo, es una obra viva, que comunica su entusiasmo a los lectores. Sus estudios sobre Spenser, Pope, Collins, las «ballads» y Coleridge son excelentes; los que tratan de Chaucer y Dryden no lo son tanto; pero, incluso cuando Hazlitt no está acertado, es más instructivo que la mayoría de los críticos. Sus colecciones sobre los *Comic Writers* y *The Age of Elizabeth* son de lo mejor suyo, y contienen los importantísimos ensayos sobre la comedia de la Restauración y la novela del siglo XVIII, así como agudísimas observaciones críticas sobre los dramaturgos del período isabelino. La crítica de Hazlitt ofrece dos aspectos: el primero, estimulante y de gran interés, es de carácter general, y aquí aparece como un discípulo de Burke, en *The Sublime and Beautiful,* con prodigiosas variaciones sobre el tema tratado[4]. El segundo aspecto es el más importante, y en él emprende el análisis de autores, libros y composiciones con tanta fortuna, que su crítica apenas tiene rival en este campo.

The Spirit of the Age (1825) es una colección de ensayos que muestra la independencia de juicio característica de Hazlitt. En ella escribe sobre los autores desaparecidos, y, aunque hay algún juicio precipitado, son acertadísimas sus apreciaciones sobre Coleridge, Scott, Byron, Wordsworth, Moore, Leigh Hunt y Lamb. Hazlitt era también crítico teatral, y muchos de sus artículos sobre el tema figuran en *A View of the English Stage* (1818). Su labor fue la de un verdadero pionero, pues antes de él apenas existía la crítica teatral objetiva. Hazlitt declaraba honradamente que el crítico no está obligado al autor, ni al empresario ni a los actores. En «My First Acquaintance with Poets», publicado en *The Liberal* (III, abril de 1823), describe su primer encuentro con Coleridge y la influencia que éste ejerció sobre él; se considera como uno de los grandes ensayos escritos en inglés. Hazlitt pasó los últimos años de su vida trabajando en una *Life of Napo-*

---

[4] Este aspecto de Hazlitt se manifiesta en los exordios de sus *Lectures on the English Poets* y de sus *Comic Writers.*

leon (4 vols.) y por la que los editores no le pagaron nada. Murió en soledad completa, apenas aliviado por nadie, excepto por el caritativo Charles Lamb. Aplazó constantemente la lectura de *La Galatea* y *El Persiles* de Cervantes, porque intuía que rebajarían la elevada opinión que el conocimiento del *Quijote* le había proporcionado [5].

Leigh Hunt. En esta misma línea del ensayo costumbrista y crítico-literario hallamos a James Henry Leight Hunt (1784-1859) [6]. Hijo de un norteamericano partidario de la vinculación política entre su país y la metrópoli, Leigh Hunt estudió en el Christ's Hospital, como en su día Lamb y Coleridge, y fue un hombre que, igual que su padre, mantuvo firmemente sus convicciones, que le causaron no pocos contratiempos. Periodista nato, pronto pasó a colaborar con su hermano John en la redacción de *The Examiner* (1808-25), periódico extremadamente progresista. En el aspecto político, Leigh Hunt fue mucho más consecuente que en su orientación literaria, pues nunca abandonó su tendencia liberal; más tarde lo veremos en Italia (1822) dirigiendo *The Liberal* (1822-23), periódico subvencionado por Shelley y, sobre todo, por lord Byron.

Leigh Hunt es un escritor polifacético: poeta, periodista, crítico literario y costumbrista. Como dice J. B. Priestley en la introducción a la selección de ensayos de Leigh Hunt (1947) [7], estuvo siempre relacionado con hombres de primera línea en todos los géneros, lo cual oscurecía inevitablemente su interesante figura. Por lo demás, Leigh Hunt dispersó demasiado sus actividades, y en ninguna de ellas puede compararse con sus ilustres amigos, que fueron nada menos que Wordsworth y Coleridge, Lamb y Hazlitt, Byron, Shelley y Keats; Carlyle, Browning, Macaulay y Dickens. Leigh Hunt empezó a darse a conocer como poeta, y no es escasa su producción en este género. Pero, como se demuestra en *The Story of Rimini* (1816), la poesía trágica no era su terreno. Se sostiene mejor en el poema breve, fruto de la impresión momentánea o de la improvisación. En este aspecto, es curiosa e ilustrativa la anécdota que dio origen a su notabilísimo soneto al Nilo: en cierta ocasión, habiéndose propuesto el Nilo como tema de un soneto, en amistosa rivalidad entre Leigh Hunt, Shelley y Keats, la composición del primero, gracias a la maleabilidad de su fantasía, superó en valores evocativos y estéticos a las de sus dos amigos [8].

De todos los aspectos de Leigh Hunt como escritor, el más importante es el de ensayista, aunque, a pesar de lo sugestivo que resulta, no puede compararse con Lamb ni con Hazlitt. En los ensayos de Leigh Hunt hay humor y sentimiento, aunque no tan intensos como aparecen en Lamb; mues-

---

[5] *Historia de la Literatura española*, J. Fitzmaurice-Kelly, Madrid, 1926, págs. 217-18.

[6] Edmund Blunden, *Leigh Hunt. A Biography*, London, 1930. Louis Landré, *Leigh Hunt* (2 vols.). Paris, 1935-6. Leigh Hunt, *Poetical Works*, ed. by Humphrey Milford, Oxford, 1932. Idem, *Selected Essays*, ed. by J. B. Pristley, 1947. Idem, *Dramatic Criticism*, ed. by L. H. and C. W. Houtchens, New York, 1949. Idem, *Literary Criticism*, ed. by Houtchens, New York, 1957. Idem, *Political and Occasional Essays*, ed. by Houtchens, New York, 1926.

[7] Leigh Hunt, *Selected Essays*, Intr. by J. B. Priestley, London, 1947.

[8] En su voluminosa obra *A History of English Literature* (London, 1949, pág. 348), Arthur Compton-Rickett presenta los tres sonetos para facilitar la comparación.

tran ingenio y facultades críticas, pero carecen de la precisión y de la agudeza de Hazlitt. La pluma de Lamb o la de Hazlitt transforma el ensayo en una obra de creación literaria. No consigue lo mismo Leigh Hunt, que, como brillante improvisador, permanece en un nivel más somero. Ahora bien, si en estilo, intensidad emotiva o intelectual no los alcanza, los supera en vivacidad y variedad de temas; y es que Leigh Hunt era más periodista que cualquiera de sus dos compañeros. Hay que reconocerle el mérito, entre muchos otros, de haber descubierto a Shelley, a Keats y a Tennyson. Dentro de esta trayectoria ensayística, el aspecto más valioso de la personalidad de Leigh Hunt lo hallaremos, casi con total seguridad, en sus ensayos costumbristas, debido a su facilidad para captar el detalle pintoresco y crear algo interesante y vivo. Sus comentarios sobre personas, lugares, cosas y ambientes, trazan cuadros realistas y sugestivos, llenos de benevolencia. Son especialmente agradables sus artículos sobre los coches de la época —«Coaches»— y sobre las gentes que viajaban en ellos —«The Inside of an Omnibus»—; o aquellos en los que retrata a personas de distinta edad y nivel social, como «The Old Gentleman» («El viejo caballero»), «The Old Lady» («La vieja dama»), «The Maid-Servant» («La sirvienta») «On Washerwomen» («Las lavanderas»), escritos con el humor y la ternura que caracterizan a su autor. Otros describen ambientes otoñales o invernales como «Autumnal Commencement of Fires» («Al empezar a encender los fuegos del otoño»), que expresa la grata sensación de tener la casa caliente con el fuego en los hogares, o «Twelfth Night» («Epifanía») y «Fine Days in January and February» («Hermosos días de enero y febrero»); o la heroica decisión de levantarse temprano en las mañanas frías, como «Getting up on Cold Mornings» («Levantarse en las mañanas frías»). Otros como «A Nearer View of Some of the Shops» («Las tiendas vistas de cerca»), «Coffee Houses and Smoking» («De los cafés y el fumar») y «Tea-Drinking» («La hora del té»), describen los escaparates de las tiendas que invitan o no a entrar en ellas, los cafés de la ciudad, o la agradable hora del té, tomado en casa pausadamente y con comodidad. Algunos recuerdan momentos menos amables, como «My Jailers» («Mis carceleros»), donde se refiere al tiempo que pasó en la prisión por haber tratado con demasiada dureza en un escrito periodístico al príncipe Regente. Uno de los ensayos más simpáticos de Leigh Hunt es «My Books» («Mis libros»). En él describe la sensación de compañía y bienestar que tiene como escritor al encontrarse, en una habitación pequeña y confortable, completamente rodeado de libros —sus fieles compañeros—, dispuestos siempre a entablar conversación con él. No se refiere a su biblioteca (habitación más amplia y de más capacidad, donde tiene la mayoría de sus libros adecuadamente organizados), sino a su cuarto de trabajo, con el material bibliográfico a mano, que es lo que le produce la impresión de intimidad y le dispone para la tarea, creadora o crítica, de escritor. En «Trees» («Árboles») habla de los árboles de Londres; de este ensayo se desprende que no había entonces ninguna calle londinense desprovista de árboles, representantes de la naturaleza. Los esbozos costumbristas de Leigh Hunt son el antecedente de los *Sketches by Boz* de Dickens y de los cuadros de Mary Mitford.

Como crítico, tenía un gusto tan depurado como cualquiera de sus más distinguidos antecesores, y, en cuanto a conocimientos literarios, superaba a Lamb y Hazlitt y podía compararse con Coleridge [9]. Sus principales aportaciones a la crítica literaria son *Imagination and Fancy* (1844), junto con buen número de interesantes apreciaciones sobre Spenser, Marlowe, Shakespeare, Jonson, Beaumont y Fletcher, Middleton, Dekker, Webster, Milton, Coleridge, Shelley y Keats, etc. Sus páginas sobre Spenser figuran según Saintsbury, entre las mejores que se han escrito sobre el gran poeta isabelino. Su *Autobiography* (1850) es imprescindible para el conocimiento de la época, de sus juicios sobre personas y acontecimientos, y de sus relaciones con tantas figuras de las letras inglesas de su tiempo. Aunque estuvo en prisión por sus ideas liberales y pasó toda su vida agobiado de deudas, Hunt tuvo una vida feliz, indudablemente más feliz que las de Lamb y Hazlitt, Keats, Shelley y Byron.

De Quincey. Thomas De Quincey (1785-1859) [10] es un autor extraño, con aficiones soñadoras y vagabundas. El «De» honorífico de su apellido se lo adjudicó él mismo. Hijo de un importante pañero del norte de Inglaterra, a los diecisiete años, cuando se hallaba todavía estudiando en la Grammar School de Manchester, se fue a los montes de Gales, gastándose todo el dinero que tuvo a su alcance. Luego fue a parar a Londres, y, en el barrio continental de Soho, se dedicó a pasar hambre con su adorada Ann, una chica abandonada, débil físicamente, como el propio De Quincey: es la Ann de su ensayo «Dreams» («Sueños»), incluido en sus *Confessions of an English Opium-Eater (Confesiones de un inglés tomador de opio,* 1822). Uno o dos años más tarde, De Quincey se reincorpora a la vida académica, y lo hallamos, otra vez con dinero, en la Universidad de Oxford, desde donde envía 300 libras a Coleridge, como regalo anónimo, subyugado por el encanto de su poesía; allí empezó a acostumbrarse al opio. Más tarde se fue a vivir en la región de los lagos; de aquí su vinculación con los poetas lakistas. En 1809 se trasladó a Dove Cottage, en Grasmere, la casa donde había vivido Wordsworth durante diez años. De Quincey la habitó hasta 1830. Allí se casó con Margaret Simpson, hija de un agricultor de Westmorland, lo cual desagradó mucho a los Wordsworth. De Grasmere se desplazó a los alrededores de Edimburgo, donde murió en 1859.

De Quincey es el más introspectivo de los ensayistas ingleses de su tiempo, incluido Lamb, y es asombrosa su capacidad para expresar las delicadas sinuosidades de los sentimientos humanos. Pocas obras inglesas en prosa resultan más cautivadoras que sus *Confessions of an English Opium-Eater,*

---

[9] Leigh Hunt tenía la ventaja de conocer bien la literatura italiana, y algunos aspectos de otras literaturas.

[10] Horace A. Eaton, *De Quincey. A Biography,* New York, 1936. Edward Sackville-West, *A Flame in Sunlight. The Life and Work of De Quincey,* London, 1936. Thomas de Quincey, *Confessions of an English Opium-Eater,* ed. by Edwar Sackeville-West, London, 1950. Idem, *Reminiscences of the English Lake Poets,* Edinburgh, 1854; ed. by Edward Sackeville-West, London, 1948; ed. by John E. Jordan, London, 1961. Idem, *Literary Criticism,* ed. by Helen Darbishire, Oxford, 1909.

que aparecieron en las páginas del *London Magazine* en 1821. Su extraño humor, su imaginación calenturienta y su complicado estilo —de párrafo largo y terminología rebuscada— se revelan especialmente en su celebrado ensayo —extenso, confuso, humorísticamente raro— *Murder Considered as one of the Fine Arts (El asesinato considerado como una de las Bellas Artes,* 1827). *The English Mail Coach,* publicado en la *Blackwood's Magazine* (1849), incluye una buena colección de ensayos de De Quincey. «The Charm of Winter» («El encanto del invierno», en *Confessions)* es un elogio del invierno en Dove Cottage. Cuando la mayoría de las gentes saludaban con alegría la venida de la primavera o lamentaban el comienzo del invierno, De Quincey celebraba la llegada de la estación triste y severa, con su escenografía de nevadas y pedrisco, por la sensación de cobijo, de concentración y seguridad que proporcionan las velas encendidas a media tarde, el fuego del hogar, las cortinas hasta el suelo, el té en buena compañía, mientras la lluvia y el viento suenan fuera en el valle. En «Walking Stewart» («Stewart, el andador», en *Confessions)* describe la figura del excéntrico, el hombre singular, dotado de fuerza imaginativa, pero carente de disciplina y método para canalizar su vigor intelectual. Son muy interesantes los esbozos o detalles que De Quincey nos ofrece de Wordsworth y su hermana Dorothy, de Southey, de Coleridge, y de su propia vida y relaciones en el marco ambiental del distrito de los lagos, todo ello recogido en las *Reminiscences of the English Lake Poets (Recuerdos de los poetas ingleses de los lagos,* 1834-40). «News from Talavera» («Noticias de T.» en *The English Mail-Coach, El coche correo inglés)* es un artículo noblemente patriótico acerca de la eficaz y peligrosa intervención de la caballería inglesa (23 de Dragones) en la incierta batalla de Talavera. El artículo es tanto más emotivo por tratarse de la explicación que el autor da a la madre de uno de estos soldados de caballería, que probablemente cayó en el asalto.

De Quincey tiene numerosos comentarios, observaciones y detalles críticos esparcidos en su obra; recordemos, por ejemplo, el brillante artículo en que se pone de relieve la nota de misterio y agorero presagio de la llamada a la puerta del castillo de Macbeth [11]. Sin embargo, es por su *Rhetoric* por lo que se le tiene en cuenta en la historia de la crítica literaria inglesa. Su volumen *Reminiscences of the English Lake Poets,* aunque importante para la historia de la literatura, contiene poca crítica literaria. En cambio, la *Rhetoric* (1859) [12], con todos sus errores, reinstaura en su época un tipo de crítica preceptista que había quedado en desuso. De ella dice Saintsbury [13] que su visión es tan amplia, que sería difícil encontrar otra de tales proporciones antes de De Quincey. El valor de su estudio titulado *Style* (1859) es más dudoso, y contiene material más efímero. En

---

[11] «On the Knocking at the Gate in *Macbeth*», referente al Acto II, escena 3, de la tragedia de Shakespeare.

[12] *Critical Suggestions on Style and Rhetoric... and Other Narrative Papers* (1859).

[13] George Saintsbury, *A History of English Criticism,* Edinburgh and London, 1955, página 434. Respecto de De Quincey como teórico y crítico de la literatura, ver S. K. Proctor, *Thomas de Quincey's Theory of Literature* (1943), y J. E. Jordan, *Thomas de Quincey. Literary Critic* (1952).

particular se ocupa aquí de censurar los vicios estilísticos de los libros y periódicos de la primera mitad del siglo XIX. Sin embargo, no carece de interés, y son notables sus comentarios sobre el lenguaje y la conversación.

OTROS CRÍTICOS Y PROSISTAS

Wordsworth. En el sector de la crítica literaria, el siglo XIX y el Romanticismo ingleses se inauguran con el famoso manifiesto poético que William Wordsworth (1770-1850) [14] puso al frente de la segunda edición de las *Lyrical Ballads* en 1800. Entre el «Preface» y su «Apendix on Poetic Diction» no suman más de treinta páginas; pero su importancia es doblemente grande, pues aparte su valor intrínseco, el examen de las ideas aquí contenidas inspiró el análisis que de él haría S. T. Coleridge en la *Biographia Literaria* (1817), uno de los trabajos críticos más valiosos escritos en lengua inglesa.

Todos los movimientos poéticos responden en mayor o menor medida a un anhelo de renovación del instrumento expresivo, y la preocupación constante de los grandes poetas consiste en hallar nuevas fórmulas para representar con eficacia las creaciones de su imaginación. Con su defensa teórica —y hasta cierto punto también práctica— de la palabra sencilla, familiar y rural, su amor por la observación y la impresión directa, su horror hacia lo artificioso, y su desprecio por la retórica y la métrica tradicionales, Wordsworth pretendía romper definitivamente con la preceptiva neoclásica. El «Preface» es una explicación y justificación de la doctrina poética contenida en las *Lyrical Ballads,* al menos en lo que afectaba a la aportación de Wordsworth; los principales puntos en él formulados son: a) que la adecuada dicción poética, en general, es el lenguaje que usan los hombres en la vida real; b) que el lenguaje poético auténtico no difiere del de la prosa, y no hay ninguna diferencia esencial entre uno y otro; c) que el poeta es un hombre que habla a los hombres, y, por tanto, tiene que dirigirse a ellos con palabra directa, rebosante del frescor y la vitalidad que le proporcionan la verdad y la naturaleza.

Las ideas contenidas en el «Preface» a las *Lyrical Ballads,* en el «Apendix on Poetic Diction» y en los demás ensayos críticos o anotaciones de Wordsworth necesitan corrección continua, y su lectura sugiere numerosos comentarios; pero, si no pretendemos tomarlo al pie de la letra, como se empeñó en hacer Coleridge, y más bien nos dejamos guiar por la actitud general observada por Wordsworth, no sólo en estas páginas teóricas sino en gran parte de su poesía, llegaremos a la conclusión de que para él la esencia de la poesía la constituye la interpretación imaginativa de la naturaleza, y que los artificios del lenguaje son elementos secundarios. Otros ensayos críticos posteriores, como «Poetry as a Study» y «Poetry as Observation and Description», contienen también interesantes comentarios, so-

[14] Ver la bibliografía de Wordsworth en el capítulo VIII, subcapítulo 1 de esta obra.

bre todo el último, en el que analiza las cualidades de observación, sensibilidad, reflexión, información y juicio que debe poseer el poeta.

Coleridge. Más importante que la de Wordsworth es la labor crítica de su amigo y colaborador Samuel Taylor Coleridge (1772-1834)[15]. En 1800, Wordsworth y Coleridge publicaron la segunda edición aumentada de sus *Lyrical Ballads,* con el mencionado «Preface» escrito por Wordsworth, que aparentemente constituía la doctrina poética de ambos autores, y en sucesivos prólogos y dedicatorias, Wordsworth insistió en sus puntos de vista sobre esta materia. Coleridge, aunque abúlico e incapz de concentración, estaba dotado de cualidades críticas superiores a las de Wordsworth, y a la postre no pudo dejar de hacer constar hasta qué punto estaba o no de acuerdo con el manifiesto que Wordsworth había escrito años atrás, al presentar la obra de ambos. El resultado fue la publicación de la mencionada *Biographia Literaria,* probablemente provocada por la aparición de *The Excursion,* en 1814, y del «Preface» a los *Collected Poems* de Wordsworth, en 1815. El título del libro es engañoso, y su aceptación requiere la máxima prudencia. La primera parte tiene valor autobiográfico; pero la central, inspirada en Schelling, carece de interés autobiográfico y apenas si lo tiene filosófico. Sin embargo, la parte final, por incongruente que sea con el título, ofrece excelentes páginas de crítica literaria y es la más importante de la *Biographia.* La constituyen los capítulos XIV-XXII, y tiene perfecta unidad. Su interés es incalculable como estudio sobre Wordsworth y como piedra de toque y contrapunto de sus teorías literarias. Empieza exponiendo el plan originario de las *Lyrical Ballads* y el principio en que se basaba la colaboración. Wordsworth y Coleridge habían hablado a menudo de los dos puntos cardinales de la poesía: la adhesión a la verdad de la naturaleza, y la utilización de lo sobrenatural. Siguiendo ambos sus inclinaciones, Wordsworth se encargó de dotar de encanto imaginativo a los hechos y a las cosas ordinarias, quedando para Coleridge la misión de hacer aceptable y familiar lo extraordinario. Después de unas consideraciones sobre métrica y poesía, el capítulo XIV termina con una avalancha de frases más retóricas que lógicas sobre Wordsworth y sus cualidades. En el capítulo XV, Coleridge abandona el intento de definir lo quizá indefinible, para ilustrar sus puntos de vista con un análisis crítico de *Venus and Adonis* y de *Rape of Lucrece (La violación de L.)* de Shakespeare; en los siguientes estudia las afirmaciones de Wordsworth sobre el valor poético del lenguaje en la vida real y de la expresión en prosa, examina las inconsistencias de su doctrina y, finalmente, hace un análisis de su poesía que constituye uno de los estudios críticos más completos e interesantes escritos en lengua inglesa. La posición de Coleridge (compendiada en los capítulos XVII-XVIII) es que la vida rústica es desfavorable para la formación de la dicción poética; que los elementos superiores del lenguaje son producto del pensamiento filosófico, y no obra de campesinos y pastores; que la poesía es esencialmente ideal y genérica, y excluye todo acci-

[15] Ver la bibliografía de Coleridge en el capítulo VIII, subcapítulo 1, de esta obra.

dente, y sus personajes son tipos representativos de una determinada clase (Aristóteles); que el lenguaje de Milton, como lenguaje de la vida real, es incomparablemente más verdadero que el de un rústico cualquiera, y que el lenguaje de la composición métrica es esencialmente distinto del lenguaje en prosa. Estos puntos particulares, junto con otros muchos, los examina e ilustra Coleridge muchas veces con ejemplos de la propia poesía de Wordsworth, y llega a la conclusión, más o menos implícita (capítulo XXII), de que los defectos de la poesía wordsworthiana se deben a sus principios, mientras que cuando su poesía es excelente, lo cual ocurre con mucha frecuencia, se debe precisamente a que en la práctica Wordswoth se olvida de su propia doctrina. Una aportación de la mayor importancia para la crítica posterior es la distinción entre «fancy» e «imagination», en los capítulos IV y XIII de la *Biographia Literaria*, conceptos utilísimos, que a partir de entonces han quedado fijados en la terminología crítica inglesa. Coleridge escribió, además, *Lectures on Shakespeare and Milton* (redactadas a la vista de las anotaciones de J. P. Collier, 1856), *Table Talk (Sobremesa,* 1835), *Miscellanies, Aesthetic and Literary* (1885), obras de publicación póstuma, que contienen no poco material crítico apreciable, pero no son tan valiosas como la *Biographia Literaria.*

Shelley. Aunque no tiene la importancia crítica de Wordsworth y de Coleridge, hay que mencionar también a P. B. Shelley (1792-1822) [16], no sólo por los pasajes de crítica literaria que contienen sus *Letters,* sino, principalmente, por su *Defense of Poetry* (1821), brillante estudio teórico de la poesía que, siguiendo los pasos de Sidney, hace de su autor el único sucesor ilustre del gran isabelino en la época romántica. Es un trabajo de unas cuarenta páginas inspirado en Sidney y en Platón, del tipo que se estilaba en el Renacimiento, y en él se define la poesía como la expresión de la imaginación, y se la defiende como reveladora del orden y la belleza del universo. Al principio se hace eco de las ideas antiguas, según las cuales los hombres «en la juventd del mundo... danzan y cantan, imitando a los objetos naturales», y en este ambiente lingüístico y emotivo más cercano a la naturaleza nace y florece, según él, la poesía. La facultad poética es la que aproxima al hombre a la belleza, y el poeta, que no es sólo creador de un arte, sino inventor de leyes y maestro de religión, participa «de lo infinito, lo eterno y lo único». Shelley dice que los poetas no tienen que escribir necesariamente en verso, pero advierte que harán mejor en utilizarlo. Un poema es la imagen de la vida expresada en su verdad eterna. La *Defence of Poetry* de Shelley es un apasionado comentario poético, lleno de vívidas sugerencias y espléndidas digresiones generales de carácter idealista. En esta obra, Shelley cita varias veces a Calderón, a quien elogia por haber conseguido sintetizar en sus «autos» el drama y la religión, acomodándolos a la música y la danza.

Lord Byron. En ninguna apreciación de la prosa del período romántico puede faltar al menos una breve noticia de la abrumadora producción de

[16] Ver la bibliografía de Shelley en el capítulo VIII, subcapítulo 1, de esta obra.

lord Byron (1788-1824)[17] en este género, repartida en prólogos, comentarios y notas a sus obras poéticas, memorias, diarios, pensamientos y fragmentos sueltos. Sin embargo, donde Byron destaca como prosista eminente es en sus cartas. Escritas desde la época en que el poeta estudiaba en Harrow —y aun antes— hasta pocos días antes de morir en Missolonghi, son importantísimas para establecer contacto con el hombre y observar más de cerca su poderosa personalidad. Las hay dirigidas a su madre, a su hermana, a Hobhouse, a Caroline Lamb, a lady Melbourne, a su mujer, a los Shelley, a Dallas, a Moore, al editor Murray, a Rogers, a Coleridge, a Leigh Hunt, a la condesa Guiccioli, a Trelawney, a Stendhal, a Walter Scott y a Goethe. Aparte su valor autobiográfico, y desde el punto de vista estrictamente literario, las cartas de Byron pueden considerarse entre las mejor escritas en una lengua en que el estilo epistolar, por haber sido muy cultivado, goza de mucho prestigio. Su interés documental es enorme. Se trata de un epistolario muy amplio que va exactamente desde el 8 de noviembre de 1798 hasta el 9 de abril de 1824[18].

---

[17] Ver la bibliografía de Byron en el capítulo VIII, subcapítulo 1, de esta obra.

[18] La mejor colección de cartas y diarios de lord Byron es la de Leslie A. Marchand, *Byron's Letters and Journals* (11 vols.), London, John Murray, 1973-80.

CAPÍTULO IX

LITERATURA DEL PERÍODO VICTORIANO

El año 1948 se celebró en Inglaterra la conmemoración del centenario de la era victoriana. Al calor de la conmemoración aparecieron biografías de la reina Victoria [1] y del príncipe Alberto [2], y una interesante antología de cincuenta colaboraciones, titulada *Ideas and Beliefs of the Victorians* (1949), recopilación de las conferencias radiadas sobre el victorianismo, de G. M. Trevelyan, Bertrand Russell, Christopher Dawson y otras destacadas personalidades. Al intentar recoger criterios para establecer una valoración general partiendo de esta base, se llega a la conclusión de que la época victoriana, desmontada de su artificiosa ampulosidad y complacencia, obtiene desde nuestro siglo un veredicto mucho más favorable. Quizá la causa inmediata estuviera en que, en tiempos de escasez y discordia, se sintiera nostalgia de los de abundancia y tranquilidad, pese a sus defectos.

Las características esenciales de aquella época son: una indiscutible preocupación por la decencia, con la consiguiente elevación del nivel moral; un creciente interés por las mejoras sociales y el despertar de un fuerte espíritu humanitario; cierta satisfacción derivada del incremento de riquezas, de la prosperidad nacional y del inmenso desarrollo industrial y científico; conciencia de la rectitud, y un sentido extraordinario del deber; indiscutible aceptación de la autoridad y de la ortodoxia; notable carencia de humor. La era victoriana es época de transformaciones políticas y sociales, inquietudes religiosas (Oxford Movement), firme trabazón moral, expansión rapidísima del comercio inglés y culminación de la revolución industrial.

En literatura, el largo reinado de Victoria es uno de los más gloriosos de la historia inglesa. Brillante en poesía y rico en pensamiento, es un período en que la novela aparece en su máximo esplendor, floreciendo también en él un grupo de eminentes mujeres novelistas. Hacia 1860, el teatro experimenta una renovación saludable. La era victoriana cubre prácticamente desde el Romanticismo hasta finales de siglo, y representa literaria-

[1] Hector Bolitho y Roger Mulford, respectivamente.
[2] Antonio Marichalar, «Victorianismo», en la revista *Arbor*, n.º 42, julio 1949.

mente un cambio de estilo en un sentido realista. La fecha fronteriza entre el Romanticismo y la era victoriana es el año 1832. En realidad, Victoria no ascendió al trono hasta 1837, pero en 1832 moría Walter Scott; Keats, Shelley, Byron y Hazlitt ya no existían; Coleridge y Lamb estaban llegando al fin de sus días, y Wordsworth, aunque viviría aún bastantes años, había escrito ya lo mejor de su producción. A la vez, aparecían los primeros volúmenes de Tennyson, el futuro poeta laureado representante de la poesía victoriana. Aunque de hecho perduraba el Romanticismo, su energía creadora estaba agotada, y la literatura buscaba otras fuentes de inspiración. En las alternancias rítmicas del fenómeno literario, la reacción psicológica contra los excesos del Romanticismo inclinaba el gusto hacia la concreción y el orden. Después del reinado de la emoción y de los sueños y las tempestades del alma romántica, empezaba a manifestarse una época razonadora y realista, que emparentaba mejor con la actitud mental del siglo XVIII. La nota predominante era la racionalización del impulso literario. Ante los postulados del Romanticismo, los escritores victorianos consideraron la verdad concreta como uno de los motivos esenciales de la creación literaria. En consecuencia, su tono de expresión general fue el realismo; y, en conjunto, se preocuparon más que sus antecesores románticos por la perfección estilística y la organización formal de la obra de arte [3].

1. LA POESÍA VICTORIANA

Diez años después de la muerte de los tres grandes poetas románticos, Tennyson y Browning publicaban sus primeros versos; los estrechos límites de este decenio abren una nueva época para la poesía, aunque no se manifiestan signos de oposición respecto de la época precedente. Los poetas victorianos no reaccionan contra los representantes de la poesía romántica. Más bien se puede decir que siguen en la misma corriente. Pero, si aquéllos experimentaron, éstos pulen y perfeccionan; si aquéllos se dejaron arrebatar por su inspirado impulso, a veces genial, éstos se caracterizan por la armonía de su obra, por su mayor perfección estructural y penetración psicológica.

La poesía de esta época puede dividirse en dos sectores. El primero, más característicamente victoriano, está dominado por las figuras de Tennyson y Browning, y se interesa por la objetividad, el equilibrio y la precisión de las ideas. El segundo, el prerrafaelista, presidido por Rossetti, tien-

[3] G. M. Trevelyan, *Illustrated History of England*, London, 1956. G. M. Trevelyan, *English Social History*, London, 1946. Arthur Bryant, *English Saga, 1840-1940*, London, 1945. David Thomson, *England in the Nineteenth Century*, vol. 8 de *The Pelican History of England* (9 vols.), ed. by J. E. Morpurgo, Penguin Books, 1963-76. *Ideas and Beliefs of the Victorians* (B. B. C. Talks), London, 1949. J. H. Buckley, *The Victorian Temper: A Study in Literary Culture*, London, 1952. Lionel Trilling and Harold Bloom, *Victorian Prose and Poetry* (Anthology), Oxford University Press, 1973.

de a una reacción idealista de ansiedades emotivas, busca el culto a la belleza, siente inclinación al ensueño y a la visión, combina la imaginación con la sensibilidad. A la entrada de la era victoriana se encuentran las personalidades, hasta cierto punto complementarias, de Tennyson y Browning, ambos interesados en mantener el nivel que la poesía había alcanzado con Byron y Walter Scott, los autores más leídos hacia 1830. Tennyson y Browning consiguieron interesar con su poesía a un amplio círculo de lectores, en una época en que la novela había llegado a ser el género de la literatura más asequible. A partir de 1850, el grupo prerrafaelista infundiría un tono de melancolía gótica y de languidez a la poesía y a la pintura de esta fase de la época victoriana. No pocos poetas de fines del siglo XIX se caracterizan por sus inquietudes religiosas y sus anhelos de espiritualidad [4].

VICTORIANOS CARACTERÍSTICOS

Tennyson. Alfred Tennyson (1809-92) [5] fue un poeta representante de lo nacional inglés. Distinto de los grandes románticos, tan despegados de Inglaterra y de los temas ingleses —Byron, Shelley, Keats—, Tennyson tiene un gran sentido nacionalista; sustituyó a Wordsworth como poeta laureado en 1850. Era hombre de carácter retraído, entre rudo y cortés, y siempre franco. Tímido y vacilante en religión al principio, más adelante se instaló firmemente en los dos conceptos fundamentales de Dios y la inmortalidad [6]. En política, representa el prudente liberalismo victoriano en su aspecto típico: interés por el progreso, respeto a las tradiciones y deferencia con las doctrinas innovadoras. Podría decirse que Tennyson, como Carlyle, era un hombre de corazón liberal y mentalidad conservadora. Nació en Somersby (Lincolnshire), donde su padre era rector, y estudió en el Trinity College de Cambridge.

---

[4] *The Cambridge History of English Literature,* vols. XIII-XIV, ed. by A. W. Ward and A. R. Waller, Cambridge, 1953. George Saintsbury, *A History of Nineteenth Century Literature, 1780-1900,* London, 1908. Ramón Pérez de Ayala, *Principios y finales de la novela,* Madrid, 1958. Oliver Elton, *A Survey of English Literature, 1830-1880,* vols. I-II, London, 1920; reprinted, 1961. Boris Ford (editor), *From Dickens to Hardy. The Pelican Guide to English Literature,* vol. VI, Harmondsworth, 1958. G. K. Chesterton, *The Victorian Age in Literature,* London, 1913; 1947. Peter Westland, *The Victorian Age 1830-1880,* basada en *A History of English Literature,* de A. Compton-Rickett, London, 1950. P. R. Lieder, *Eminent British Poets of the Nineteenth Century,* 2 vols., New York, 1938. F. L. Lucas, *Ten Victorian Poets,* Cambridge, 1940. B. I. Evans, *English Poetry in the Later Nineteenth Century,* London, 1933. D. S. R. Welland, *The Pre-Raphaelites in Literature and Art,* London, 1953. V. de S. Pinto, *Crisis in English Poetry 1880-1940,* London, 1961.

[5] Hallam Tennyson, *Tennyson. A Memoir* (2 vols.), London, 1897. Harold Nicolson, *Tennyson. Aspects of his Character and Poetry,* London, 1923. Charles Tennyson, *Alfred Tennyson,* London, 1949. Jerome H. Buckley, *Tennyson. The Growth of a Poet,* Cambridge, Mass., 1960. Robert Bernard Martin, *Tennyson: The Unquiet Heart,* Oxford University Press, 1980. Alfred Tennyson, *Poems,* London, MacMillan, 1893. Edición ilustrada. Su contenido corresponde a la edición de 1842. Idem, *Poems of 1842,* ed. by Christopher Ricks, London, 1968. Idem, *Poetry and Prose* (Selections, with criticism), intr. by F. L. Lucas, Oxford, 1953. Idem, *Poems and Plays,* Oxford University Press, 1967.

[6] Ver el poema «Crossing the Bar» («Al cruzar la barra»), escrito a los ochenta y un años, con el que deseaba cerrar —y así se lo encomendó a su hijo— la edición completa de sus poemas.

En el mundo de la poesía, Tennyson ha sido muy discutido; pero no se le puede negar un oído finísimo para los sonidos de la lengua inglesa ni su consumada maestría en el uso de las palabras. El objetivo de su lírica temprana parece ser el trenzar vocablos como si se tratara de tejer tapices, o crear delicados sonidos y ritmos verbales. Lo único que se le puede objetar es que las palabras resultan demasiado ricas para el significado que contienen. Tennyson no poseía la originalidad, el vigor y la hondura de los grandes románticos; muchos de los poemas incluidos en los dos volúmenes de los años 1830 y 1832 adolecen de cierta vacuidad, que recuerda a Zorrilla. No se puede decir lo mismo de los poemas incorporados a la edición de 1842; algunos de éstos, como «Morte d'Arthur», «Locksley Hall» y «Ulysses», son de lo mejor de su obra. El último citado es un monólogo dramático que representa a Ulises, en los años finales de su vida, preparándose para navegar hasta más allá de donde se pone el sol, en busca de la sabiduría. El tema simboliza la concepción romántica del espíritu heroico.

El genio de Tennyson se adaptaba perfectamente al poema narrativo breve de carácter lírico, como «The Lady of Shalott», sobre el amor fatal de Elena por Lanzarote (1832, 1842); «Oenone», que trata de la ninfa del monte Ida enamorada de Paris (1832); o «The Lotos-Eaters», en el que se evoca el paradisíaco país de los lotófagos de la *Odisea,* donde se perdía la memoria y la conciencia del deber. Pero su ambición le indujo a dedicarse al poema épico, línea en la que trabajó, a intervalos, durante toda su vida. Escribió composiciones muy notables, algunas de gran extensión, como los *Idylls of the King* (1859; 1869; 1889). A veces estas obras carecen de unidad y más bien parecen agrupaciones líricas que poemas orgánicamente concebidos. Ya había dicho Emerson, al enjuiciar los versos de Tennyson en 1847, que la riqueza de color de su poesía impide que echemos de menos el núcleo de la misma: la visión. Al contrario de los grandes románticos, el ilustre laureado no tenía mensaje concreto que dar a sus contemporáneos; su obra se cimenta especialmente en su dominio de la lengua y en la musicalidad de la palabra [7].

En 1847 apareció *The Princess,* su primer poema extenso, cuyo tema principal es la educación de la mujer. Tiene un matiz humorístico respecto del movimiento feminista de la época. La princesa Ida, prometida desde la infancia con un príncipe, se convierte en defensora de los derechos de la mujer, rehúsa el matrimonio y crea una Universidad femenina para propagar su ideal. El príncipe y dos de sus compañeros, disfrazados de mujeres, son admitidos en esta Universidad. Pronto se les descubre, mas, por unas u otras razones, se silencia el hecho: incluso la princesa se da cuenta del engaño cuando el príncipe la salva de morir ahogada. Pero esto no altera la decisión de Ida, y la vida de los tres jóvenes corre peligro. La llegada del padre del príncipe con su Ejército atenúa el riesgo: se decide que se enfrenten, en pie de igualdad, el príncipe y un hermano de la princesa,

[7] Ver H. J. C. Grierson y J. C. Smith, *A Critical History of English Poetry,* London, 1947, págs. 405-406.

con cincuenta jinetes cada uno. Es derrotado el príncipe; él y sus dos amigos quedan heridos en el campo. La bondad conseguirá lo que no lograron la audacia ni la solicitud amorosa. La Universidad se transforma en hospital para atender a los heridos, y el príncipe conquista así el corazón de Ida. *The Princess* es un agradable cuento en verso [8], enriquecido en sucesivas ediciones con la inserción de nuevas poesías líricas. Algunas de ellas, como «Tears, idle tears» («Lágrimas, ociosas lágrimas») y «The Splendour falls on castle walls» («El esplendor cae sobre los muros del castillo»), pueden compararse con poemas de Wordsworth o de Shelley, por su tono meditativo y su musicalidad.

En 1850, año en que se le nombró poeta laureado, Tennyson publicó *In Memoriam*, su poema más sincero e intenso. Su autenticidad lo convirtió en el gran poema de su tiempo. Está inspirado en la muerte de Arthur H. Hallam, compañero suyo en la Universidad de Cambridge [9]. Es un sentido lamento, compuesto de diferentes partes escritas en distintas fechas a partir del 1833. En él se describe la trayectoria del alma ante una gran pérdida, la gradual transformación del dolor que los vivos sienten por los que mueren, la nostalgia de su presencia física, y una sensación de contacto espiritual que redunda en mayor amor a Dios y a los hombres. Pero *In Memoriam* es más que esto; constituye el resumen de las fluctuaciones entre la duda y la fe por las que atravesó el poeta a lo largo de bastantes años. Tennyson no pudo refugiarse, como Newman, en el catolicismo; tampoco se contentó, como Gladstone, con la Sagrada Escritura; y las dudas sobre la inmortalidad del alma y los designios de Dios le persiguieron durante mucho tiempo. El poema termina con la nota alegre del epitalamio para el matrimonio de su hermana.

En 1855 apareció *Maud*, la obra favorita de Tennyson. Es un monólogo dramático, dividido en secciones, con diferentes metros; contiene algunas de sus mejores poesías líricas [10]. En las diferentes fases de la narración, un hombre atribulado e inseguro expresa en primera persona sus sentimientos: lamenta la muerte misteriosa de su padre, y la ruina de su familia por la astucia del señor de la mansión; expresa su amor por Maud, la hija del señor, a pesar del desprecio del hermano de ésta y la oposición de un rival de más alcurnia; relata la conquista del amor de la joven y el fatal encuentro con su hermano, la huida al extranjero y el derrumbamiento de sus esperanzas. El poema termina con la reconciliación del narrador consigo mismo, y el resurgir de sus esperanzas, puestas ahora al servicio de su país. Esta última parte de *Maud*, en la que Tennyson parece aprobar la guerra en ciertas circunstancias, no fue del agrado de la mayoría.

Si *Maud* no obtuvo la resonancia que su autor esperaba, *The Idylls of the King (Los idilios del rey*, 1859-85) puso el nombre de Tennyson en los labios de todos sus contemporáneos. Es un extenso conjunto de poemas

---

[8] Basándose en *Princess Ida*, compusieron una ópera cómica Gilbert y Sullivan en 1884.

[9] Arthur H. Hallam era hijo de Henry Hallam (1777-1859), historiador de Inglaterra y de Europa, y autor de la *Introduction to the Literature of Europe during the Fifteenth, Sixteenth and Seventeenth Centuries* (1837-9).

[10] «Come into the garden, Maud» («Ven al jardín, Maud»).

—pintorescos, románticos, alegóricos y didácticos— que utilizan como argumentos distintos momentos de la tradición arturiana: el advenimiento de Artur, las aventuras de Merlín y de algunos caballeros y damas vinculados a la Tabla Redonda —Lanzarote, Elena, la reina Ginebra, etc.—, los sucesos relacionados con ella —como la búsqueda del Santo Grial— y, finalmente, la muerte de Artur, el protagonista por excelencia. La obra sigue las huellas de la *Mort D'Arthur*, de Thomas Malory (s. XIV); pero en Tennyson el material literario primitivo se adapta al ambiente ético y literario del período victoriano. Es una obra de gran belleza e imaginación, en que la esperanza inicial y el desencanto último simbolizan la acción del mal en la vida del hombre [11].

Donde el aspecto posromántico de Tennyson se manifiesta más claramente es en *Enoch Arden* (1864). El argumento aparece con variantes en distintas literaturas europeas. En Tennyson, el protagonista es un hombre joven que, para mejorar la situación de su mujer y sus hijos, se va a tierras lejanas en busca de fortuna. Durante la ausencia de Enoch, su mujer pasa apuros económicos, que un buen amigo del matrimonio procura aliviar. Incomunicado Enoch con su familia, se extiende el rumor de que ha muerto. Entonces el amigo pide a la viuda que se case con él; pero ella se resiste durante años. Con el transcurso del tiempo, el amigo ha hecho tanto por la desamparada familia, que la mujer acepta su ofrecimiento de matrimonio. Pero un día regresa Enoch y se dirige a su casa. Está anocheciendo. Por la ventana ve a la familia reunida junto al fuego. Su esposa parece contenta; su amigo tiene un niño pequeño sobre las rodillas. Enoch se dirige a una posada con paso lento y, agotada su alma por el sufrimiento, muere bendiciéndolos a todos.

Tennyson es un maestro del metro, del ritmo, de la rima y de la melodía; es lástima que, siendo tan bella su obra, no se enfrentase cara a cara con la vida, a fin de ofrecer a los hombres una visión directa de su época.

Browning. La segunda gran figura de la poesía victoriana fue Robert Browning (1812-1889) [12]. Completamente distinto de Tennyson, que pertenecía por nacimiento, educación e inclinación a la tradición eclesiástica y clásica inglesa y se sentía tan insular que apenas salió del país, Browning era de ascendencia inconformista y de talante profundamente religioso; se sentía muy europeo, y, como los grandes románticos, vivió muchos años en Italia donde murió. En 1846 se casó con la poetisa Elizabeth Barrett,

---

[11] El mal se manifiesta aquí en el adulterio de Lanzarote y Ginebra.

[12] G. K. Chesterton, *Robert Browning*, London, 1903. H. W. Griffin and H. C. Minchin, *The Life of Browning*, London, 1910. W. C. De Vane, *A Browning Handbook*, New York, 1955. Betty Miller, *Browning. A Portrait*, London, 1952. Ioan M. Williams, *Robert Browning*, London, 1967. Thomas Blackburn, *Robert Browning. A Study of his Poetry*, London, 1957. Robert Browning, *Poetical Works* (17 vols.), London, 1888-94. Idem, *Poetry and Drama, 1833-1864* (2 vols.), London, 1911. Idem, *Poetical Works*, Oxford, 1940. Idem, *Poetical Works*, selected and ed. by Humphrey Milford, Oxford, 1949. Idem, *Men and Women 1855*, ed. by Paul Turner, Oxford University Press, 1972. Idem, *The Ring and the Book*, London, Dent, 1968. Idem, *A Choice of Browning Verse*, selected by Edward Lucie-Smith, London, 1967.

algo mayor que él y más conocida como escritora en aquel momento; sus felices años de matrimonio transcurrieron en Florencia y Roma.

Browning era un hombre sano, vital e intenso, dotado de una personalidad vigorosísima, que rebosaba salud y felicidad. Su optimismo natural venía reforzado por su filosofía religiosa de la vida, que partía de dos verdades absolutas: la existencia de una facultad espiritual que permite al hombre conocer las realidades espirituales, y la existencia de una realidad espiritual cognoscible. Así pues, la creencia en un Dios amoroso y el principio correspondiente de la inmortalidad del alma sientan la base conceptual del optimismo del poeta. Sin embargo, esta visión religiosa de la vida no conduce a Browning al ascetismo: para él no hay conflicto entre lo natural y lo divino, y el hombre se prepara tanto mejor para la vida futura cuanto mejor uso hace de la presente. Su actitud ética es firme y militante, y considera que no se debe huir de los problemas que la vida presenta, sino que hay que enfrentarse con ellos; toda experiencia debe transustanciarse en el crecimiento de la propia individualidad; todo lo que arrebata al alma y la arranca de la autocomplacencia y apatía es beneficioso. En política, Browning era vagamente liberal y profesaba un liberalismo individualista que se oponía a todo esquema socializante. Su interés por los asuntos sociales y políticos de la época era escaso, y, en su extensa producción, apenas se encuentran alusiones en este sentido.

Sus teorías acerca de la poesía y el arte se ajustan a sus principios éticos. Su actitud poética es la resultante de una combinación de alta espiritualidad y de la aceptación del mundo natural, y proclama que los valores arquetípicos no se hallan en la relativa perfección de las obras del hombre, sino en la magnanimidad de sus aspiraciones. Browning, por tanto, subordina el arte a la vida, y valora el arte por la carga de vida que lleva y en la medida en que la interpreta. El artista, sea pintor o poeta, es profeta e intérprete; percibe lo que no se capta ordinariamente —la belleza y el transcendental sentido de la vida—, y hace que el hombre normal participe de su visión [13].

Lo más selecto de la obra de Browning se escribió entre 1840 y 1870, aunque ni siquiera en la última etapa de su vida dejó de ser un poeta espontáneo y sutil. Sus obras anteriores a 1840 puede decirse que son tanteos más o menos logrados; después de 1870, su vena poética se torna filosófica y moralizante. Todavía se puede hacer una distinción más precisa: los mejores poemas de Browning se escribieron entre 1845, año en que conoció a Elizabeth Barrett, y la muerte de ésta en 1861, si bien la influencia de Elizabeth todavía se hace sentir en sus *Dramatis Personae,* en 1864.

Browning comenzó su carrera poética siendo byroniano, como lo demuestra su colección de versos *Incondita,* escrita a los doce años. Más tarde se acercó a Shelley, como atestigua *Pauline,* compuesta alrededor de los veinte; a partir de aquí, tomó rumbos nuevos, de acuerdo con su pecu-

---

13 Ver Robert Browning, «Fra Lippo Lippi», en *Men and Women* (1855), ed. by Paul Turner, Oxford University Press, 1972.

liar originalidad. Tres son sus poemas tempranos más importantes: *Pauline, Paracelsus* y *Sordello.*

Pauline (1833) es obra de derivación shelleyana, subtitulada «A Fragment of a Confession». Se trata de una composición difícil —de unas 30 páginas—, escrita en forma autobiográfica y dirigida a una novia ideal —Pauline—, receptora tácita del monólogo. Aquí se describe la trayectoria que, a través de sucesivas experiencias, sigue un alma en su avance hacia la paz definitiva, al amparo de la amistad, del amor, de la verdad, de la fe. En tono romántico, el poeta invoca a la mujer amada:

> *Pauline, mine own, bend o'er me —thy soft breast*
> *Shall pant to mine.*
>
> (Paulina amada, inclínate hacia mí —tu suave pecho
> Palpitará junto al mío.)

Paracelsus (1835) es una interpretación libre de la vida del famoso médico suizo-alemán del siglo XVI, que, como Fausto, quiere conocerlo todo, y al fin se da cuenta de que la vida se le ha escapado en la vana aventura del saber, y se siente culpable de no haber puesto sus conocimientos al servicio de los hombres y de haber sacrificado el amor al árido afán de ciencia. Es lo que le había advertido Aprile, el poeta, que es la figura que en la obra personifica el amor y la simpatía a los hombres y a la vida. *Paracelsus,* con más de 100 páginas, es casi un gran poema, por su ambición y por el tema tratado. Desde el punto de vista exclusivamente literario, su belleza tiene que buscarse en las pinceladas descriptivas que salpican la obra. Su estructura es dramática, con cuatro personajes. Las palabras que Paracelsus pronuncia en el momento de morir dan la clave de la filosofía de Browning: su fe en el poder de Dios que, a través de las imperfecciones humanas, persigue fines trascendentes.

Sordello (1840) es una reconstrucción imaginaria de la vida del trovador mantuano Sordello de Visconti —elogiosamente citado por Dante en su *Purgatorio*—, de su azarosa infancia, de sus triunfos poéticos y de su tragedia ante la imposibilidad de llevar a la práctica los altos ideales del espíritu. La acción de *Sordello* se sitúa hacia el año 1200, durante el conflicto entre güelfos y gibelinos, partidarios del papado y del emperador respectivamente. El poema narra cómo la mujer de Eccelino, señor de Vicenza, y la de su aliado Salinguerra consiguen salvarse de la conflagración, una con un hijo pequeño, y la otra a punto de tenerlo. Nace Sordello, y muere su madre. La mujer de Eccelino adopta a Sordello, pero no como noble, sino como paje, a fin de evitar la rivalidad que en el futuro pudiera surgir entre él y su propio hijo. Pasa el tiempo, y Sordello da muestras de extraordinarias facultades artísticas, se dedica a la poesía y triunfa como poeta contra el trovador Eglamor. Pero, en una crisis política, es identificado como hijo de Salinguerra, y el poder pasa a sus manos. Sin embargo, sus ideales son tan elevados y su imaginación se aleja tanto de los quehaceres prácticos del político, que ni por amor a la hermosa Palma, hija de Eccelino, logra moderar sus aspiraciones artísticas y dedicarse a las actividades

propias de un gobernante. En esta lucha trágica entre lo que es y lo que quisiera poder ser —entre su ideal y la realidad que se le impone— Sordello sucumbe. Esta obra de Browning es difícil, no tanto por el argumento general como por sus numerosos detalles y alusiones. Su extensión es bastante mayor que la de *Paracelsus.* Cada uno de estos tres poemas constituye un estudio de un aspecto distinto del espíritu humano en su esfuerzo para ceñirse a los límites de la existencia, y muestra el aprendizaje de la humildad que el hombre realiza a través de sus conflictos y fracasos.

Su primera obra dramática representable es *Strafford* (1837), una tragedia basada en la última etapa de la vida y en la muerte en el patíbulo del primer conde de este nombre, consejero de Carlos I. Esta experiencia en el nuevo género fue seguida de otras obras ambientadas en la historia italiana, como *King Victor and King Charles* (1842) y *Luria* (1846); dramas de carácter heroico y familiar, como *The Return of the Druses (El regreso de los drusos,* 1843) y *A Blot in the Scutcheon (Una mancha en el escudo,* 1843). *Colombe's Birthday (El cumpleaños de C.,* 1844) es una exposición del triunfo del verdadero amor sobre las ambiciones mundanas, y *A Soul's Tragedy (Tragedia de un alma,* 1846), un estudio en dos partes —la primera en verso y la segunda en prosa— de la degradación moral de un alma por la influencia del éxito repentino.

Pero el drama representable no era el punto fuerte de Browning. A él le interesaba el desarrollo de las almas manifestado en los anhelos que las inspiran, mientras que el verdadero dramaturgo quiere demostrar el carácter de los personajes a través de la acción. La falta de acción, defecto grave en el teatro —como ya habían puesto de relieve en la Antigüedad las tragedias de Séneca con su escaso movimiento— no es obstáculo para la lírica y el monólogo dramáticos, género en que Browning triunfó plenamente. *Pippa Passes (Pippa pasa,* 1841) así lo demuestra [14]. Es, hasta cierto punto, una obra dramática, pero no apta para la representación: una especie de fantasía basada en la idea del influjo inconsciente. En las cuatro escenas que constituyen la obra, Pippa pasa cantando por las calles de Asolo, y hace cambiar de actitud a los que casualmente escuchan sus canciones. Este fascinante poema dramático de 50 páginas refiere la historia de Pippa, niña pobre, que trabaja en los talleres de seda de Asolo, en Trevisa, y sólo tiene un día de fiesta al año: el día de Año Nuevo. Ese día, la muchacha recorre cantando la ciudad, alegre por la fiesta y soñando cuál quisiera ser de las cuatro personas que considera felices: Ottima, Phene, Luigi o el monseñor. Al fin se decide por el prelado, porque está segura de que éste es el predilecto de Dios. Ottima y su amante Sebald acaban de asesinar a Luca, el marido de Ottima. Pippa pasa por delante de su casa, muy de mañana, cantando:

God is in heaven
All's right with the world!

(Dios está en los cielos:
¡Todo está bien en el mundo!)

[14] *Pippa Passes* es la obra inicial de la serie titulada *Bells and Pomegranates,* que contiene los dramas citados, desde 1841 hasta 1846.

y la canción de Pippa conduce a Sebald al arrepentimiento. Pippa sigue adelante, inconsciente del resultado de su canción, y pasa cantando por delante de la casa de Phene, en Orcana, el barrio de los artistas. Phene acaba de casarse con Jules, un escultor francés, que en seguida descubre que su mujer no es como él se figuraba; se siente defraudado y desea librarse de ella. Pero Pippa canta:

Give her but a least excuse to love me!

(¡Dale un asomo de pretexto para amarme!)

y despierta en Jules un intenso cariño hacia Phene, que le decide a seguir con ella y esforzarse en su arte, en

Some unsuspected isle in the far seas!

(¡Alguna isla insospechada de los lejanos mares!)

Desde Orcana, Pippa pasa al barrio de la Turret, donde vive Luigi, el patriota empeñado en matar al emperador de Austria. Su madre casi ha logrado disuadirle. La canción de Pippa:

A King lived long ago

(Hace tiempo vivía un rey)

le levanta el ánimo, y sale decidido a realizar el regicidio. Mientras tanto Pippa se dirige al palacio de monseñor. Éste está maquinando la muerte de Pippa, porque es la hija de un hermano suyo que había sido asesinado y de cuyos bienes se había apropiado. La canción de Pippa:

Suddlenly God took me!

(¡De pronto Dios me prendió!)

despierta su conciencia y lo lleva hacia una moral sana. Pippa regresa a su casa al anochecer sin tener la menor idea de la influencia de sus canciones.

Siguiendo la línea marcada por *Pippa Passes,* aparece el volumen de *Dramatic Lyrics* (1842), en el que Browning se revela —en la misma fecha que Tennyson— como un poeta de primer orden. Esta colección y la de *Dramatic Romances* (1845) contienen algunos monólogos, más o menos extensos, y buen número de composiciones, de carácter lírico narrativo o descriptivo, que, incluso las más sencillas, presentan un fondo dramático [15]. *Men and Women* (1855) comprende no pocos monólogos dramáticos, escritos frecuentemente en verso blanco. Entre ellos, «Fra Lippo Lippi» y

---

15 Los poemas de tema español «Soliloquy of the Spanish Cloister» («Monólogo del claustro español») y «The Confessional» participan de los prejuicios decimonónicos sobre la Iglesia católica y sobre España.

«Andrea del Sarto», donde Browning expone su concepto del artista y del arte. También contiene poemas amorosos muy sutiles, como «A Pretty Woman» («Una mujer bonita»), o llenos de sentimiento, como «Love in a Life» («El amor en una vida») y «Life in a Love» («La vida en un amor»), además de la dedicatoria a su mujer «One Word More» («Una palabra más»), que cierra la colección. Con el volumen titulado *Dramatis Personae* (1864) termina esta serie de poemas y monólogos, que son probablemente lo mejor del arte y del pensamiento de Browning. Las nueve composiciones amorosas agrupadas bajo el título de «Jame Lee's Wife» («La mujer de J. L.»), con abundantes alusiones biográficas, y «A Death in the Desert» («Muerte en el desierto»), cuyo tema es una profecía de San Juan Evangelista en su momento final, constituyen dos magníficas muestras de este cuarto volumen de poemas homogéneos. También contiene «The Pied Piper of Hamelin» («El coloreado flautista de Hamelin»), sobre la leyenda alemana del flautista que con su flauta mágica limpió de ratas la ciudad de Hamelin y, al no ser recompensado, al son de la misma música se llevó a todos los niños [16]. Bajo el título de *Christmas Eve and Easter Day* aparecieron en 1850 dos poemas importantes de tema religioso: el primero presenta el protestantismo evangélico, el catolicismo y el racionalismo a través de las experiencias proporcionadas por una visión; el segundo consiste en una disputa en la que un cristiano le cuenta a un ateo cómo aprendió el valor de la vida presente y adquirió la fe en la futura.

Pero donde el esfuerzo de Browning aparece con magnitudes casi titánicas es en *The Ring and the Book (El anillo y el libro,* 1868-69), uno de los poemas más extensos de la literatura inglesa [17], y cuyo argumento lo constituye un crimen cometido en la Italia del siglo XVI y explicado por diez personajes que mantienen varios puntos de vista [18]. El conde Guido Franceschini, un noble arruinado de Arezzo, se casa con Pompilia Comparini, de familia humilde, pero, según se decía, muy adinerada. La madre de Pompilia confiesa que ésta no es su verdadera hija, sino que la había utilizado como tal para hacerse con la fortuna de los Comparini. Entonces el conde Franceschini —que ya se ha dado cuenta de que la herencia no es tanta como suponía— decide deshacerse de su mujer y la acusa de infidelidad con el canónigo Caponsacchi. Tanto la molesta y le hace la vida imposible, que Pompilia persuade al canónigo que se la lleve del domicilio del marido a casa de su madre. Franceschini los persigue y los arresta. Pompilia es acusada de adulterio, delito que ella niega; pero es encerrada en un convento. A Caponsacchi le imponen varios años de destierro. Pompilia va a

---

16 Esta leyenda se basa en un hecho histórico que, según se supone, ocurrió en 1284.

17 *The Ring and the Book* tiene alrededor de 20.000 versos. The «book» se refiere al volumen que sobre este caso encontró Browning en el mercado de Florencia en junio de 1860. The «ring» es una alusión simbólica al supuesto oro del libro original mezclado con la liga que para su presentación le añade el poeta.

18 Estos puntos de vista son los de: la mitad de Roma, la otra mitad, tertium quid, el conde Guido Franceschini, el canónigo Caponsacchi, Pompilia en su lecho de muerte, Giacinto Arcangeli —defensor de Guido—, Bottini —abogado fiscal—, el Papa, y de nuevo Guido Franceschini, después de conocer la sentencia.

tener un hijo, y debe salir del convento para dar a luz en la casa de su madre. Después de nacer el hijo, su marido y cuatro bandidos entran una noche en la casa y la asesinan, así como a sus supuestos padres. Pompilia, aunque herida mortalmente, tarda cuatro días en morir. Franceschini es encarcelado, juzgado, condenado por el tribunal de lo criminal y mandado ejecutar por decisión pontificia. La parte final del libro contiene las reflexiones del Papa al considerar la sentencia, la desafiadora actitud del conde, al principio, y su derrumbamiento vergonzoso al final, al ver el camino que siguen los hechos. Por último, se narra la ejecución del conde, el interés del convento por apropiarse de los bienes de Pompilia y la intervención del Papa prohibiéndolo y declarando que Pompilia era inocente. El conde Franceschini muere invocando la memoria de su santa mujer. El poema es notabilísimo, no sólo por su fuerza dramática y su variedad, sino por la inagotable humanidad que en él se condensa; su introspección psicológica difícilmente se puede igualar en poesía.

The Ring and the Book agotó —o poco menos— la imaginación de Browning, aunque no su capacidad intelectual; en sus últimos veinte años publicó todavía quince volúmenes, entre obras originales y traducciones de los clásicos griegos. Pero su originalidad aparece en ellos sensiblemente disminuida: Browning se repite con ligeras variantes. El fuego poético no está apagado, sin embargo, y aún le quedan energías para producir algo selecto, como lo demuestran sus *Dramatic Idylls* (1879-80), composiciones parecidas a las de la serie antes mencionada, y *Asolando* (1889) [19], colección de sus últimas poesías, en la cual se halla el famoso epílogo

At the midnight in the silence of sleep-time,

(A medianoche, en el silencio de las horas del sueño,)

que viene a ser una síntesis de la fe y el optimismo del poeta. Browning murió en Venecia, en el palacio Rezzonico, el mismo día en que *Asolando* se publicó en Londres.

La amplitud de la obra de Browning es enorme, y su universalidad sorprendente a pesar de moverse en un círculo de ideas limitado. Su filosofía de la vida se basaba en unas cuantas grandes verdades que, desde *Pauline* a *Asolando*, repitió con toda clase de variantes: Dios, inmortalidad, optimismo, amor al mundo y a la vida. Se le ha llamado el poeta del hombre, y quizá sería más propio designarlo como el poeta de los hombres, pues su interés por la humanidad era, en el fondo, interés por la individualidad de la persona. Su genio esencialmente dramático halló su principal modo de expresión en el monólogo, forma en que escribió obras maestras de introspección psicológica y poder analítico. Su estilo es a menudo difícil, y a veces, oscuro; pero con frecuencia se revela como un gran artista y un cantor de gracia y encanto especiales. Algunos de sus poemas líricos son cautivadores. Lo que jamás le falta es ímpetu, intimidad y una extraordinaria sinceridad intelectual y afectiva. Browning es el gran poeta del amor

[19] Del verbo italiano «asolare», deambular al aire libre.

humano, el gran cantor y apologista del matrimonio como consecuencia natural del amor.

Elizabeth Barrett Browning. Los poemas de Browning eran conocidos y apreciados por una joven poetisa a quien los médicos obligaban a permanecer en casa. Se llamaba Elizabeth Barrett (1806-61)[20]. Browning —que estimaba profundamente los versos de su admiradora[21]— y Elizabeth se conocieron personalmente en 1845, y nació entre ellos una amistad que se transformó en amor. Ante la obstinación de Mr. Barrett, que se oponía a estas relaciones porque su hija no le parecía apta para una vida normal, la poética pareja se casó con la mayor reserva en 1846 y partió para Italia. Browning y Elizabeth se establecieron, de momento, en Pisa, y un día de principios de 1847, mientras él contemplaba el panorama que se le ofrecía a través de la ventana, su mujer le deslizó un manuscrito en el bolsillo: eran los *Sonnets from the Portuguese (Sonetos de la portuguesa)*, expresión lírica de sus amores[22]. Browning admiraba estos sonetos de tal modo, que para él eran los mejores que se habían escrito en inglés desde Shakespeare. Excusando comprensiblemente la falta de objetividad crítica de Browning, hay que reconocer que son sonetos notabilísimos, y algunos, realmente exquisitos. Poco después, el matrimonio se trasladó a Florencia, y Elizabeth continuó escribiendo hasta su muerte, en 1861.

Su visión de la vida era sencilla: devotamente cristiana en religión y liberal en política, rechazaba como su marido, las ideas socializantes. En cuanto al arte, Elizabeth Barrett creía que su esencia consistía en la facultad de percibir lo ideal en lo real, lo divino en lo natural. El verdadero artista era la persona que lograba ver así la naturaleza y la vida. Y, si en una época determinada, los hombres no conseguían penetrar el valor trascendental y el sentido heroico de la vida, el defecto estaba en ellos y no en ésta. En consecuencia, aceptaba plenamente el elevado ideal del poeta y su misión tal como los habían formulado los primeros victorianos. Como Tennyson y Browning, Elizabeth Barrett investía al poeta de dignidad profética, y exigía de él un mensaje para su época.

La obra de Elizabeth Barrett es esencialmente amorosa. Tanto ella como su marido fueron, en el sentido más elevado, poetas del amor. Éste fue el tema que inspiró a Elizabeth sus obras más duraderas. En cuanto a Browning, a pesar de su gran amplitud temática, si apartamos de su producción lo relacionado con el tema amoroso, sin duda descartaremos lo mejor y más original de su poesía. Pero lo más extraordinario es que estos dos poetas del amor vieron realizados sus sueños y traducidos sus ideales en una plena unión personal.

---

20 Dorothy Hewlett, *Elizabeth Barrett Browning. A Life*, London, 1952. Alithea Hayter, *Mrs. Browning*, London, 1962. Elizabeth Barrett Browning, *Poetical Works*, Oxford University Press, 1913. Idem, *Letters* (2 vols.), ed. by F. G. Kenyon, London, 1897. *Letters of Robert and Elizabeth Barrett Browning, 1845-6* (2 vols.), London, 1899. *Letters from Elizabeth Barrett to Miss Mitford*, ed. by Betty Miller, London, 1954.

21 «Amo sus versos con todo mi corazón, querida Miss Barrett» (carta de Browning a Elizabeth Barrett, 10 de octubre de 1845).

22 Browning solía llamar cariñosamente a su mujer «mi portuguesa».

Los poemas de Elizabeth Barrett pueden dividirse en religiosos, sociales, políticos, íntimos y narrativos. Están contenidos en varios volúmenes, y abarcan desde 1833, año en que aparecieron sus primeros versos, hasta sus últimas composiciones, de publicación póstuma en 1862. Entre los poemas religiosos y bíblicos figuran *The Seraphim (Los serafines,* 1838), diálogo de dos serafines en el cielo —o en el aire—, encima de Judea, durante la crucifixión y muerte de Jesús, y *A Drama of Exile* (1838), dramatización de la expulsión de Adán y Eva del Paraíso Terrenal, en la que intervienen Gabriel, Lucifer y Cristo, y coros y voces sobrenaturales que proporcionan realce y emoción al acontecimiento. Más intensidad religiosa tienen «Confessions» y «Cowper's Grave» («La tumba de C.»), poemas menos extensos, más directos, de mayor belleza interna. Los sentimientos humanitarios de Elizabeth Barrett hallan su más fina expresión en «The Cry of the Children» («El llanto de los niños»), que en sensibilidad y ternura puede compararse con el «Song of the Shirt», de Thomas Hood. *Casa Guidi Windows (Las ventanas de Casa G.,* 1851) y *Poems before Congress* (1860) demuestran su apasionada simpatía por la causa de la independencia italiana. Lo mejor de sus poesías íntimas está en los *Sonnets from the Portuguese* (1850), que son de lo mejor de la literatura amorosa inglesa. Por citar sólo dos: «If thou must love me, let it be for nought» («Si tienes que amarme, que sea por nada») y «When our two souls stand erect and strong» («Cuando nuestras dos almas se yerguen con fuerza») son excelentes por su intensidad expresiva.

La obra más ambiciosa de Elizabeth Barrett es *Aurora Leigh* (1856). Este extenso poema es una especie de novela sociológica de asunto moderno, y se desarrolla a lo largo de nueve libros, en unos 11.000 versos blancos. Se exponen aquí los elevados conceptos de la poetisa sobre la vida y el arte. *Aurora Leigh* es la historia de una huérfana, muchacha de alma fina, afanosa por el estudio y el saber, que tiene dotes poéticas y un hondo sentido religioso. Aurora se cría en casa de una tía suya, en un ambiente poco propicio para su modo de ser. Allí ve con mucha frecuencia a su pariente Romney Leigh, hombre muy rico, que tiene en plan de ejecución grandes ideas de carácter filantrópico, pero cuya actitud ante la vida es arrogante y dogmática. Romney se declara a Aurora en circunstancias que hacen pensar a la joven que, más que cariño, lo que busca en ella es ayuda y compañía. Se siente herida en su amor propio, y rechaza la proposición. La decisión de Aurora equivale a tener que abandonar la casa y trasladarse a Londres para ganarse la vida con la pluma. Tampoco es afortunado Romney en su proyecto matrimonial con Marian Erle, una hermosa joven, hija de un vagabundo, a la cual había amparado, consecuente con su filantrópico romanticismo. El reencuentro de Romney y Aurora no tiene lugar hasta que la desgracia se apodera de Romney: fracasan totalmente sus proyectos filantrópicos, su mansión es destruida por las llamas y él mismo pierde la vista. La unión de Aurora y Romney es casi mística, orientada a la vida futura y al cielo, donde no se necesitan ojos carnales para ver. La coincidencia de *Aurora Leigh* con *Jane Eyre* (1847), de Charlotte Brontë, es patente. El poema, que se supone escrito por la protagonista, es el cauce expresi-

vo del sentimiento y del pensamiento de Elizabeth Barrett en los aspectos social, ético y literario.

La obra de Elizabeth Barrett no carece de defectos: es difusa, excesivamente emocional y, a menudo, incluso extravagante. Su vocabulario poético es afectado, y sus metros y rimas, descuidados. A pesar de todo esto, era una mujer de verdadero genio, y su obra, candorosa y sincera, está inspirada por generosos sentimientos humanitarios. Hay en ella pasión, imaginación y fuerza, y, en sus momentos inspirados, su verso es vigoroso y melódico. Lo mejor de sus creaciones es fruto de momentos efusivos en que la poetisa se deja llevar por el dolor, la indignación, la simpatía, el amor o el arrebato místico [23].

Otros poetas. Hacia mediados del siglo XIX, y antes de llegar al grupo prerrafaelista, hay una serie de poetas menores, de distinta calidad y tono de inspiración, cuyos nombres interesan para completar el cuadro de la poesía de la primera parte de la época victoriana. Conviene tener en cuenta la vena apasionada de Emily Brontë, así como la poetización de las experiencias religiosas de Clough, Keble, Newman y demás compañeros del Movimiento de Oxford [24]. De entre ellos, las figuras poéticas más importantes son Arnold y FitzGerald.

Arnold. Notable poeta y crítico eminente, Matthew Arnold (1822-88) [25] ocupa un lugar destacado entre los escritores victorianos. Su obra poética es de menor volumen y amplitud temática que la de sus dos grandes contemporáneos, pero refleja más claramente que ellos la tragedia que el hundimiento de la fe representó para muchos hombres de aquel período. Hijo del Dr. Arnold, el famoso director del célebre colegio de Rugby, Arnold gozó de una educación excelente desde sus primeros años. Desde Rugby pasó a Oxford, en el momento en que el Movimiento oxoniano estaba en pleno desarrollo, y se sintió atraído por el encanto personal de Newman, aunque no se dejó arrastrar por el entusiasmo de este grupo religioso. Oxford, a pesar de sus deficiencias, constituía para Arnold un baluarte contra la rudeza y la vulgaridad. Más tarde fue nombrado inspector de enseñanza elemental. En el curso de sus viajes de inspección conoció de cerca diver-

---

[23] Su inclinación política liberal la impulsó a escribir dos poemas sobre la viuda del general Riego: «On a Picture of Riego's Widow» («Sobre un retrato de la viuda de R.») y «The Death-bed of Teresa de Riego» («El lecho de muerte de T. de R.»), en *Early Poems*, 1820-33.

[24] «The Oxford Movement». Movimiento de carácter religioso, originado en Oxford en 1833, que se propuso y consiguió revitalizar el espíritu de la Iglesia anglicana. Algunos de sus miembros, como Newman y Ward, se convirtieron al catolicismo. Ver Christopher Dawson, *The Spirit of the Oxford Movement*, London, 1933.

[25] Lionel Trilling, *Matthew Arnold*, New York, 1955. C. B. Tinker and H. F. Lowry, *The Poetry of Arnold. A Commentary*, New York, 1940. E. K. Brown, *Arnold. A Study in Conflict*, Chicago, 1948. Matthew Arnold, *Works* (15 vols.), London, 1903-14. Idem, *Poetry and Prose*, ed. by John Bryson, London, 1954. *The Poems of Matthew Arnold 1840-1867*, intr. by Arthur Quiller-Couch, Oxford University Press, 1913. Idem, *Poetical Works*, ed. by C. B. Tinker and H. F. Lowry, Oxford, 1950. *Matthew Arnold's Essays in Criticism* (First and second series), int. by G. K. Chesterton, London, 1906; 1964.

sos tipos de la sociedad inglesa —«el populacho, los filisteos, los bárbaros»—, a los que se referiría más tarde en sus trabajos críticos. En 1857 obtuvo la cátedra de poética de Oxford, y la desempeñó durante diez años.

En su concepción general de la poesía, Arnold estimaba la ética como un elemento importantísimo. Para llegar a ser un gran poeta, era necesario escoger un tema importante y coherente y desarrollarlo con el espíritu de seriedad que nace de una sinceridad absoluta. La poesía es «una crítica de la vida, según las condiciones que las leyes de la verdad poética y la belleza han fijado para tal crítica» [26]. La grandeza de un poeta se basa en la fuerza y la belleza con que aplica las ideas a la vida, y debe responder a la pregunta ¿cómo hay que vivir? [27]. En religión, Arnold se consideraba como un solitario al borde de una costa de la cual se hubiera retirado la fe como un mar en reflujo. Pero, a pesar de haberse apartado de los dogmas en los que se había criado, siguió sintiéndose fundamentalmente cristiano y practicando la bondad, el altruismo, la pureza y el culto de la verdad. Arnold se mantuvo firmemente anclado en los valores tradicionales en el momento en que el industrialismo, combinado con el abatimiento de la fe, tendía a despreciar estos valores y los hombres abandonaban la vida del campo y sus antiguas tradiciones para entregarse a la febril competencia de las ciudades.

La obra poética de Arnold no es de primera calidad. Posee la meditada frialdad del impulso deliberado, rara vez entusiasmo. Sin embargo, en la línea de la poesía filosófica, ocupa un lugar prominente, pues Arnold estaba dotado de la sensibilidad de los espíritus altamente cultivados y su conciencia estaba impregnada de esencias estéticas de la Antigüedad. Su poesía lleva un sello intelectualista, y ningún escritor representa más típicamente que él el carácter de la época victoriana en su contraste con el Romanticismo. Arnold se daba cuenta del abismo que separaba su tiempo del de Byron y Shelley, y a su juicio el ímpetu romántico tenía que desaparecer ante la sólida estructura de los autores clásicos, maestros del equilibrio. Poeta y filósofo a la vez, quiso que una fuerte tradición moldeara su obra, que se inspiró en Homero, Sófocles, Epicteto, Milton, Goethe, Keats y fue, si no muy rica, ciertamente digna, clara y sincera. Sin duda alguna, el temperamento de Arnold estaba mejor dotado para la crítica que para la creación, y es posible que sus escrúpulos de pensador y humanista refrenaran el calor emotivo de su producción poética.

En 1849, Arnold publicó —anónimo— su primer volumen de poemas, *The Strayed Reveller and other Poems (El calavera extraviado y otros poemas).* Esta colección contiene el poema que le da el título; «The Forsaken Merman» («El tritón abandonado»), de asunto legendario, tan apreciado por Tennyson, y el profundo y acertado soneto sobre Shakespeare. En 1852 apareció —también anónimo— *Empedocles on Etna and other Poems,* que tampoco recibió la atención que merecía. *Empedocles* es un poema interesante, sobre todo, por los elementos personales que contiene y que se so-

---

[26] Matthew Arnold, «The Study of Poetry» (1880), en *Essays in Criticism,* Second Series (1888), London, 1964.

[27] Idem, «Wordsworth» (1879), en *Essays in Criticism,* Second Series (1888), London, 1964.

breponen a los dramáticos. Empédocles es el sabio y elocuente filósofo de Agrigento —Sicilia—, del siglo V a. C., del cual se dice que murió víctima de su curiosidad por explorar el cráter del Etna. En su poema, Arnold muestra a Empédocles, el filósofo tan celebrado un día, como un hombre abrumado y desterrado, desengañado de la vida. Empédocles asciende al Etna dispuesto a morir. Por el camino encuentra a dos amigos: Pausanias, médico, y Calicles, rapsoda, que van en su busca. El filósofo dialoga con uno y escucha al otro. Medita sobre la mediocridad de la suerte del hombre, sobre los días más felices de su propia vida, y sobre el destino del alma después de la muerte. Después avanza sólo y se arroja al cráter. En este mismo volumen se halla una interpretación de la famosa leyenda del ciclo arturiano *Tristram and Isoult,* consistente en dos poemas dramáticos y uno narrativo que desarrollan, con variantes, motivos de la leyenda y la muerte de Tristán. Aunque son poemas bien construidos, demuestran la dificultad de Arnold para tratar temas intensamente pasionales. También interesan sus «Memorial Verses», escritos en abril de 1850 y dedicados a la muerte de Wordsworth; en ellos sitúa a este poeta en el marco de la poesía europea.

El año 1853 se publicó su tercer volumen de *Poems,* precedido del famoso prólogo sobre la poesía. Esta vez Arnold firmaba la colección y se situaba entre los poetas más representativos de su época. Entre estos poemas figura *Sohrab and Rustum,* una de las mejores narraciones de Arnold. De *fuente persa y estructura homérica, tiene casi* 900 versos. Narra un enfrentamiento entre tártaros y persas en el que Sohrab, caudillo de los tártaros, cae mortalmente herido por su padre, Rustum, en combate singular, sin que ambos se reconozcan hasta que se produce el fatal desenlace. «The Scholar-Gipsy» («El estudiante gitano») es un poema de escenificación pastoril, basado en una leyenda [28] sobre un pobre estudiante de la Universidad de Oxford que, cansado de buscar el medro inútilmente, se junta con una tribu de gitanos, aprende sus tradiciones, vaga con ellos por el mundo y continúa deambulando por la campiña de Oxford. Con el argumento se entrelazan maravillosas descripciones del paisaje oxoniano, reflexiones sobre la capacidad de concentración y sobre la fe del estudiante-gitano, y comentarios que contrastan su visión del mundo y esta extraña enfermedad de la vida moderna, llena de precipitación y falta de unidad de propósito. Cuando Arnold escribe en este poema:

O born in days when wits were fresh and clear,
And life ran gaily as the sparkling Thames;
Before this strange disease of modern life,
With its sick hurry, its divided aims,

(Nacido en tiempos de fresco y claro ingenio,
Cuando la vida corría alegre y rutilante como el Támesis;
Antes que este raro mal de la vida moderna
Con sus enfermas prisas y dispersos motivos,)

[28] «The Scholar-Gipsy», de M. Arnold, se basa en la obra de Joseph Glanvill (1636-80), *The Vanity of Dogmatizing* (1661), donde se ataca la filosofía escolástica.

etcétera, delata ya en su época un fenómeno que va en aumento y, al parecer, es irreversible. En 1855 apareció *Poems, Second Series,* que incluye *Balder Dead (B., muerto),* otro eco del estilo épico sacado de la mitología escandinava. Consta de más de 1.000 versos, y poetiza el fracaso de Hermod en su intento de arrancar a Balder del mundo de las sombras, porque la persona que lo había hecho matar rehúsa lamentarse por ello. *Merope* (1858) es una tragedia estrictamente clásica, que desarrolla la venganza que Épito toma contra Polifonte por haber matado a su padre, Cresfonte, rey de Mesenia, y proponerse, por razones de Estado, contraer matrimonio con la reina viuda, Mérope, madre de Épito. Esta tragedia, de gran perfección técnica, resucita formas literarias demasiado alejadas del sentir de los nuevos tiempos. Los últimos versos de Arnold se encuentran en *New Poems* (1867); entre ellos destaca «Thyrsis», lamento por la muerte de su amigo Clough [29]. Esta elegía, de estructura pastoril, no se limita a la simple expresión dolorosa de la pérdida del amigo, sino que se convierte en una meditación en que, entre el dolor y los recuerdos, se mezcla una excelente descripción de Oxford, con su río, sus campos y sus contornos.

La poesía de Arnold contiene en alto grado las cualidades clásicas de equilibrio, templanza y reserva. Lo acabado de la forma y la pureza y dignidad del estilo son sus características principales. El encanto peculiar de sus composiciones más logradas radica en la intensidad del sentimiento y el laconismo de su expresión. Su actitud moral, siempre noble, la ausencia de sentimentalismo, y su austeridad y reserva, le han asegurado un público escogido y cultivado que acude a él atraído por sus inquietudes espirituales y su orientadora fuerza intelectual.

FitzGerald. La posición poética de Edward FitzGerald (1809-83) [30] permanece un tanto apartada de la de los oxonianos Clough y Arnold, ya que FitzGerald no se interesa por los problemas abstractos de su época. Con todo, su actitud mental es semejante a la de aquéllos, como se demuestra en su interpretación de la poesía de Omar Khayyam, que viene a ser una expresión del espíritu escéptico, a veces panteísta, transmitido en términos paganos. Las dos grandes dedicaciones de su vida fueron el estudio del español y del persa. A sus estudios de lengua y literatura españolas se debe la traducción de ocho dramas de Calderón, versiones muy libres escritas en prosa o en verso blanco. En 1853 apareció el volumen *Six Dramas of Calderón* —que contenía seis dramas menores— y, en 1865, se publicaron las traducciones de *El mágico prodigioso* y *La vida es sueño.* Con su perspicacia para discernir lo esencial de la obra de lo meramente accidental, FitzGerald utilizó los textos calderonianos con la mayor libertad, con el propósito de ofrecer un Calderón adaptado al lector inglés de su tiempo.

[29] Arthur H. Clough (1819-61), universitario y notable poeta, sobre todo lírico, murió en Florencia.

[30] A. C. Benson, *Edward FitzGerald,* London, 1905. Alfred M. Terhume, *The Life of FitzGerald,* New Haven, 1947. Edward FitzGerald, *Works* (2 vols.), London, 1877. Idem, *Selected Works,* ed. by Joanna Richardson, London, 1962. La traducción de los *Rubáiyát of Omar Khayyám,* de E. FitzGerald, figura, por separado, en la edición de Thomas Nelson, London, 1934, con una introducción de Monica Redlich.

De menos importancia son las traducciones griegas de FitzGerald. Su versión libre del *Agamenón* de Esquilo, y los dos *Edipos* de Sófocles, parece menos justificable, pues no consigue preservar el espíritu del original.

No sucedió lo mismo con los *Rubáiyát* del poeta persa del siglo XII Omar Khayyam, cuya interpretación es la mejor obra de FitzGerald. Pocas veces en la literatura inglesa una traducción ha merecido, como en este caso, las consideraciones de una obra original. De momento, el tomito de los *Rubáiyát of Omar Khayyám*, de FitzGerald —conjunto de setenta y cinco poemas publicados por primera vez en 1859— pasó inadvertido, hasta que Rossetti y Swinburne descubrieron su valor. A partir de entonces, la versión de los poemas de Omar Khayyam realizada por FitzGerald ha sido una de las obras más leídas. La cuarta edición (1879) contiene ciento y un poemas. Como manifiesta FitzGerald en el prólogo de su versión [31], el «rubai» persa es una estrofa independiente de cuatro versos de metro igual, que riman el primero con el segundo y el cuarto, quedando, generalmente, libre el tercero. FitzGerald reprodujo en inglés este tipo de estrofa. No se trata de una traducción literal: la versión se eleva a las cumbres de la originalidad. Esencialmente pesimista, intelectual y fríamente patético, FitzGerald combina la imaginación romántica con la sobriedad de la forma, y consigue adaptar el espíritu de Omar Khayyam al pensamiento europeo. De este modo, los «rubáiyát» del poeta persa, modernizados, expresan la esencia de aquella melancolía tan característica del siglo XIX. El ambiente oriental, preciso, pero matizado, añadido al poder inspirador del ritmo, da como resultado una adaptación literaria de alta calidad, que alcanza el rango de verdadera obra de arte. En el prólogo de la segunda edición (1868) FitzGerald protesta por la interpretación «a lo divino», que J. B. Nicolas da de la poesía de Omar Khayyam en su traducción de los «rubáiyát» al francés. Para FitzGerald, Omar Khayyam fue un escéptico que, por el hecho de ser un gran poeta, percibió lo trascendental y misterioso de la vida.

EL MOVIMIENTO PRERRAFAELISTA

En 1850 aparece una nueva tendencia en la poesía victoriana: el movimiento prerrafaelista [32]. Poco antes de esta fecha, un grupo de jóvenes artistas —Rossetti, John E. Millais y William Holman Hunt—, inspirados por los mismos ideales, se propusieron crear una nueva doctrina estética. La tradición clásica en el arte plástico, incluso después del Romanticismo, continuaba con impulso vigoroso, y a pesar de los intentos de Constable y

[31] Ver la edición Thomas Nelson and Sons Ltd., London, 1934.

[32] William Holman Hunt, *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood*, London, 1905. R. Ironside and J. A. Gere, *Pre-Raphaelite Painters*, London, 1948. D. S. R. Welland, *The Pre-Raphaelites in Literature and Art*, London, 1953. F. Bickley, *The Pre-Raphaelite Comedy*, London, 1932. W. Gaunt, *The Pre-Raphaelite Tragedy*, London, 1942. La poesía prerrafaelista está bien representada en las antologías *The Oxford Book of Victorian Verse*, chosen by Arthur Quiller-Couch, Oxford, 1948, y *Victorian Prose and Poetry*, de Lionel Trilling and Harold Bloom, Oxford University Press, 1973.

Turner para renovar la interpretación del paisaje en la pintura, la enseñanza en las escuelas de arte parecía no querer desviarse del culto a los ideales clásicos, e insistía en conservar unos moldes externos que, aunque espectaculares, estaban vacíos de significado. El Prerrafaelismo, pues, fue un intento de renovación que se propuso apartarse de los métodos de pintura convencionales y artísticamente inoperantes, y redescubrir la pureza de inspiración y el frescor en la ejecución que distingue a los pintores italianos de los siglos XIV y XV: Fra Angelico, Filippo Lippi, Botticelli. Pero no debe pensarse que el nuevo movimiento tendía simplemente a reproducir las características formales de los primitivos italianos: lo que realmente interesaba a los prerrafaelistas era su espíritu. La Pre-Raphaelite Brotherhood (Hermandad prerrafaelista) nació en 1848 por el influjo recibido de los grabados de frescos italianos que Rossetti y William Holman Hunt vieron en casa del pintor John E. Millais. Eran los mismos frescos que, en su tiempo, habían impresionado tan fuertemente a Keats y a Leigh Hunt. El lado puramente pictórico del movimiento queda fuera de nuestro marco; pero no se puede prescindir totalmente de su influencia, puesto que Rossetti, no menos interesante como poeta que como pintor, llegó a ser considerado como el portavoz del grupo. El ideal general del movimiento halló un ferviente defensor en el historiador John Ruskin, que apoyó las obras y el espíritu de los prerrafaelistas. La concepción artística de la «hermandad» se expresó en el efímero periódico *The Germ: Thoughts towards Nature in Poetry, Literature and Art* [33], donde se definió su credo y se manifestó su completa adhesión al arte, atractivo y sencillo, de algunos pintores anteriores a Rafael. El Prerrafaelismo representa una reacción idealista —medievalista— frente a la concepción —más realista y clásica— del arte de los primeros victorianos, y tiende a una expresión más emotiva, busca cualidades imaginativas más internas y una nueva sensibilidad basada en el verdadero culto a la belleza. La inclinación de los prerrafaelistas al ensueño y su inspiración medieval los acerca a los románticos [34].

Rossetti. Si Tennyson, Browning y Arnold aceptaron los planteamientos intelectuales de su tiempo, Dante Gabriel Rossetti (1828-82) [35] los rechazó decididamente. Hijo de un refugiado político italiano —profesor de italiano del King's College de Londres—, apartó de su obra todo el interés moral, político y religioso que tanta importancia tiene en la literatura victoriana de la primera época. Para él la vida sólo existía para proporcionar imágenes artísticas; y en poesía se propuso ideales semejantes a los que él y su grupo realizaban en la pintura. Despreocupado de intereses científicos, filosóficos e históricos, a Rossetti sólo le importaba el amor y la belleza, en particular el amor humano y la belleza femenina. Su culto por uno

[33] El primer número apareció en enero de 1850, y el último, en abril del mismo año.

[34] Recuérdese *Christabel, The Sensitive Plant, Lamia,* de Coleridge, Shelley y Keats, respectivamente.

[35] A. C. Benson, *Rossetti,* London, 1904. Oswald Doughty, *A Victorian Romantic,* London, 1949. D. G. Rossetti, *Ballads and Sonnets,* London, 1881. Idem, *Works* (2 vols.), ed. by W. M. Rossetti, London, 1911. Idem, *Poems and Translations,* Oxford University Press, 1913.

y otra no le elevaban al ideal platónico de la belleza pura ni, siguiendo a Dante, a la contemplación del amor divino que mueve las esferas. El amor, en Rossetti, era siempre individual y terreno: amor suscitado por la belleza de una mujer. Tampoco se puede decir que su interpretación de la religión fuese profundamente cristiana: «Ave» y «Pax vobis» revelan su comprensión hacia la reverencia a la Virgen y al misterio de la eucaristía; pero su comprensión era la de un artista, la de un poeta dramático, no la de un creyente.

Rossetti llegó antes a la madurez poética que a la pictórica; pero sus formas de arte son parecidas en ambos campos expresivos. En «Hand and Soul» (1850), ensayo en prosa publicado en *The Germ*, expone en lenguaje simbólico lo que podríamos considerar como la divisa de la hermandad prerrafaelista: la mano como intérprete del alma. Él mismo se atiene siempre a la inmanencia de lo divino y lo espiritual, y quiere servir a la humanidad con la mano y el alma y proporcionar placer revelando la belleza, que está en todos y en todo, aunque detrás de un velo que es preciso traspasar. El interés de la obra pictórica y poética de Rossetti consiste en la mezcla de misticismo y placer sensual, un misticismo semejante al de los ascetas medievales, pero que, a diferencia de éste, rechaza el ascetismo exaltador de lo espiritual y pone de relieve lo físico. Recuérdese, por ejemplo, su cuadro *Ecce ancilla Domini.*

La poesía de Rossetti resulta exótica en la literatura inglesa por su ascendencia y su bagaje de cultura italiana. Devoto de Coleridge y Keats en su adolescencia, hacia los veinte años descubrió a Browning, figura que, para él y en aquel momento, oscureció a las demás; pero la disciplina más exigente de su formación poética la ejercitó en su cuidadísima traducción de los poetas italianos primitivos: *Poets Chiefly before Dante (Poetas anteriores a Dante,* 1861) y *Dante and his Circle* (1881). Rossetti estudió mejor la Italia medieval que la contemporánea, y se interesó también por la poesía francesa medieval, como lo demuestran sus traducciones de Villon. Desplegó una elaboradísima dicción poética semejante a la que Keats había instaurado con suprema maestría en la poesía inglesa. En cuanto al contenido, es en él, a menudo, menos importante que la sonoridad y el colorido. Rossetti carecía de la visión profunda del poeta, y su inspiración es extremadamente intelectual y literaria. Incluso en la intimidad de *House of Life,* su lenguaje resulta artificioso. Por lo general, Rossetti sacaba sus motivos poéticos del arte y la literatura; y desconocía la naturaleza, fuente primera de toda creación artística. Bastantes de sus sonetos versan sobre obras de arte, y en muchos de sus poemas percibimos ecos de grandes temas literarios. Su obra parece un museo donde se han querido conservar, como disecados, momentos y aspectos de la historia y de la vida. La lectura de Rossetti produce a veces un encanto de autenticidad dudosa; quienes busquen en la poesía aliento fresco y vital tendrán que abandonar su exquisito recinto cerrado en busca de la naturaleza abierta. Con todo, supo expresar el arrebato y la desesperación de la pasión amorosa conyugal con un apremio y sentimiento quizá no superados en la poesía inglesa.

Sus primeros poemas datan de 1847. «The Blessed Damozel» («La santa doncella») y «My Sister's Sleep» «(El sueño de mi hermana») se publicaron en *The Germ,* en 1850. El último es una composición a la muerte de su hermana, acaecida la víspera de Navidad; el poeta no sólo visualiza la escena, sino que, en virtud de su fidelidad detallista, hace sentir incluso la circunstancia y el ambiente. El mismo interés por el detalle se observa en «The Blessed Damozel», el poema de la corista celestial que desde los muros del paraíso observa los mundos sumidos en lo hondo y las almas que ascienden hacia Dios, y ruega que pueda unirse de nuevo con el amante que un día dejó en la tierra. Es la composición que mejor representa el conflicto intelectual del autor: un tema místico que, en último término, tiene un motivo sensual, profundamente adornado con detalles materiales. De ella dice George Sampson: «Es una obra perversamente fascinante, ya que posee todas las cualidades de la creación mística, excepto la convicción religiosa» [36].

En 1861 publicó la primera parte de *The Early Italian Poets (Poetas italianos primitivos), Poets Chiefly before Dante;* veinte años más tarde, en 1881, aparecería la segunda parte, con el título de *Dante and his Circle.* Ambas partes constituyen una escrupulosa selección de traducciones de Dante (que incluye la *Vita Nuova* y varios sonetos y poemas) y de sus antecesores y contemporáneos. En 1862, dos años después de casarse, murió su mujer; y fue tal el estado de ánimo en que quedó Rossetti, que enterró con ella el manuscrito de sus poemas inéditos recientes. Recuperados más tarde a ruego de sus amigos, se publicaron en 1870. En esta colección se encuentran: «Sister Helen» («Hermana H.»), «The Stream's Secret» («El secreto de la corriente»), «Love's Nocturn» («Nocturno de amor») y «Eden Bower» («La glorieta del Edén»). En este último, tal vez el más interesante, Lilith, la primera esposa de Adán según la literatura rabínica, desposeída por Eva; persuade a la serpiente —monarca del Edén— que le permita vengarse de Adán y de su rival, y, tomando forma de reptil, lleva a cabo la tentación bíblica. En 1881 aparecieron las *Ballads and Sonnets,* que incluyen los célebres romances «Rose Mary», «The White Ship» («El bajel Blanco») y «The King's Tragedy» («La tragedia del rey»). Las baladas de Rossetti reproducen con extraordinaria verosimilitud la atmósfera misteriosa y sobrenatural que él hallaba en la naturaleza y en la vida. De todas ellas, quizá «Rose Mary» sea la que mejor demuestre la naturalidad con que el poeta aceptaba lo transcendental de la realidad, como el amor y la misma existencia. En este poema aparecen la oscuridad de concepto y la excesiva elaboración estilística que caracterizan la producción poética de Rossetti en su última etapa, en contraste con la sencillez de su primera época y el programa prerrafaelista. *The House of Life (La casa de la vida,* 1870-81) es un conjunto de cincuenta sonetos y varias canciones, cuyo tema principal es el amor, manifestado en esa rara mezcla de misticismo y sensualidad que caracterizan a Rossetti. Estos sonetos no constituyen una verdade-

---

[36] George Sampson, *The Concise Cambridge History of English Literature,* rev. by R. C. Churchill, Cambridge, 1970, pág. 589.

ra secuencia: cada uno representa un momento de emoción o pasión hecho arte, una etapa en el camino del amor, en la trayectoria que va desde el nacimiento del cariño hasta el arrobamiento de la rendición suprema y la gloria conyugal. Después vendrá la pendiente de la desolación, con la tremenda realidad de la muerte de su mujer, la evocación de su recuerdo y la esperanza de un más allá que pone punto final a la serie.

Morris. El temperamento del escritor, artista, decorador y reformador William Morris (1834-96) [37] es completamente distinto del de Rossetti. En él el Prerrafaelismo se enriquece con los matices de una naturaleza completamente inglesa. Como poeta, Morris no pertenece al linaje de Keats, sino al de Spenser, y acierta a combinar el vigor de la expresión con la perfección artística. Empleó sus energías en actividades creadoras, en las que el celo del esteta se desarrolló en amplias preocupaciones de carácter social. En 1851 pasó a Oxford con intención de ordenarse; pero, al darse cuenta de que no sentía verdadero interés por la Iglesia, y sí una viva pasión por la arquitectura gótica por influjo de Burne-Jones [38], dejó la teología y se pasó al arte. Aconsejado por Rossetti, Morris abandonó la arquitectura para dedicarse a la pintura, y finalmente se decidió por la decoración, especialidad en la que revolucionó el arte inglés en la disposición de interiores. Su experiencia personal de maestro artesano, combinada con el estudio del gótico, le convenció de que la excelencia de las artes puras y aplicadas de la época medieval nacía del goce que el artista o el artesano hallaban en su trabajo, goce que era imposible experimentar en un régimen económico capitalista, de competencia y de producción en masa. Esta convicción le orientó hacia el socialismo revolucionario; pero, como artista, siguió siendo aristócrata de la idea, y conservó un sentido y anhelo medievalista y gremial.

Es imposible tratar de Morris como hombre de letras sin tener en cuenta los múltiples aspectos de su personalidad. En primer lugar, ésta era tan dominadora y atractiva que sólo conociéndola se puede esperar entender sus múltiples actividades y fuentes de interés, como arquitecto, pintor, poeta, decorador, impresor, mercader, político, orador y socialista militante. Toda actividad nueva era en él consecuencia directa de otra anterior, y en cada nuevo arte se sintetizaban las técnicas de sus etapas precedentes. Morris se hizo merecedor del título de «maestro artesano», en el sentido idealista medieval, por su perfecta realización de un ideal unitario de vida, progreso, arte y belleza. Durante mucho tiempo, en Inglaterra se pensaba que Morris, por ser socialista, no podía haber escrito nada que no estuviera desvirtuado por la política. Era un prejuicio que falseaba la visión crítica. Es cierto que Morris fue durante toda su vida un promotor de sus idea-

[37] J. W. Mackail, *The Life of Morris* (2 vols.), London, 1899; Oxford University Press, 1950. May Morris, *William Morris* (2 vols.), Oxford, 1936; New York, 1966. William Morris, *Collected Works* (24 vols.), ed. by May Morris, London, 1910-15. Idem, *Prose and Poetry, 1856-1870*, Oxford University Press, 1913. Idem, *Selected Writings*, ed. by W. Gaunt, London, 1948.

[38] Edward C. Burne-Jones (1833-98), pintor de la escuela romántica, vidrierista y decorador, amigo también de Rossetti.

les; pero sus energías se dirigieron en general contra lo feo. Cuando escribía desde el punto de vista político, no ocultaba sus propósitos; pero su obra literaria, en su mayor parte, está tan libre de propaganda como la de Tennyson o la de Trollope. Tampoco fue un medievalista sentimental, sino un hombre de su época, sano, vigoroso y turbulento, en la línea de Browning. Su entusiasmo por las obras bellas de los tiempos pasados reemplazaba en su conciencia al fervor religioso, y todo el esfuerzo de su vida se dirigió a reconstruir la vida moderna sobre bases que permitieran el retorno de la belleza a la sociedad de su tiempo. Como Carlyle, Ruskin y Newman, Morris fue uno de los hombres que, en los días del comercialismo triunfante, lucharon con esfuerzo, convicción y visión de futuro contra lo que consideraban un sistema de vida absurdo. Su teoría del arte, como la de Carlyle y Ruskin, era una teoría de la vida que debía aplicarse a la conducta práctica. En sus *Lectures on Art (Conferencias sobre arte,* 1882), Morris afirma que toda labor creadora tiene que ser artística, en el sentido de que debe producir el placer que se deriva del saludable ejercicio de las energías físicas e intelectuales del hombre, y que la calidad desaparece cuando una obra se realiza sin sentir placer en su ejecución. Morris estaba seguro de que un progreso que se desentiende del arte conduce fatalmente a la muerte intelectual de la raza humana [39]. Si en la dorada «tierra de nadie» de su utopía *News from Nowhere (Noticias de ninguna parte,* 1891) apenas hay lugar para la literatura y la poesía, es porque Morris cree que estos placeres sólo son imprescindibles en un mundo cuya fealdad hace necesaria la alienación por medio del arte.

La primera colección de poemas de Morris, *The Defence of Guenevere and other Poems* (1858), fue el manifiesto más temprano del que a veces se ha llamado segundo romanticismo. En este volumen, Morris penetra resueltamente en el corazón de los siglos XIII y XIV, que tanto le complacían. Ni siquiera su interés posterior por la epopeya nórdica le hizo olvidar su primitivo entusiasmo por la leyenda arturiana, Malory y los tiempos de Froissart. Morris parece comprender instintivamente el punto de vista medieval; pero no imita a los escritores antiguos, sino que consigue adentrarse en sus formas y espíritu y recrear su estilo. También a él le atrae lo misterioso, lo místico y lo desconocido: siente la emoción del terror ante los fenómenos naturales, tiene la prístina e inocente facultad de maravillarse y sentir reverencia por las cosas. En sus poemas, crea a veces una atmósfera peculiar, que nos familiariza con lo extraordinario; al mismo tiempo, sabe ver el elemento bárbaro que impregna la Edad Media. En esta colección hay composiciones que contienen elementos trágicos, quizá inevitables, pero contrarios al aspecto amable del espíritu caballeresco. «The Defence of Guenevere», «King Arthur's Tomb», «Sir Galahad, a Christmas Mystery» y «The Chapel in Lyoness», los cuatro poemas arturianos más importantes de este volumen son brillantes estudios de pasión y aventura, en los que Morris parece estar presenciando las escenas que describe. Son

[39] Ver «The Lesser Arts of Life» (1882), una de las dos conferencias de Morris recogida en sus *Lectures on Art* (1882).

cuadros totalmente distintos, que plasman situaciones, escenas, sentimientos, en la definitiva concreción del verso. En su obra posterior, Morris sacrifica a veces la acción al ornato; pero, en este primer volumen, fiel a la estética prerrafaelista, es sencillo y directo, y, a pesar de sus defectos de estilo, infunde a sus composiciones verdadero movimiento dramático. «Sir Galahad, a Christmas Mystery» es uno de los poemas más afortunados del conjunto.

En 1867 publicó *The Life and Death of Jason (Vida y muerte de J.),* poema de unos 11.000 versos escrito en pareados heroicos, en el que se desarrolla la historia de Jasón y Medea, los argonautas y el vellocino de oro, de acuerdo con el mito clásico. La obra está impregnada de espíritu caballeresco y ofrece una nota pasional, con una Medea que lo arriesga todo por amor y un Jasón que sufre una triste suerte final, despojado del amor, del honor y la felicidad. El poema resulta prolijo, pero Morris amaba tanto sus obras que nunca se propuso condensarlas. *The Earthly Paradise (El Paraíso Terrenal,* 1868-70) tiene unos 40.000 versos; consta de un prólogo y veinticuatro cuentos escritos en metro chauceriano. Recogen importantes narraciones de la literatura universal, aderezadas todas a estilo medieval. A pesar de la belleza de los cuadros, del detalle de las descripciones y lo admirable de la decoración, en vano buscaremos profundidad en la caracterización de los personajes. El marco de estas narraciones se traza en el prólogo, donde se explica que un grupo de escandinavos, huyendo de la peste, se dirigen, cruzando el Mar de Occidente, hacia el Paraíso Terrenal. Al no encontrarlo, desembarcan, ya de regreso, en una ciudad donde todavía adoran a los dioses griegos de la Antigüedad. Son bien recibidos, y allí se quedan. Dos veces al mes se reúnen para contar historias. Éstas son de asunto clásico o medieval, según las cuente un anciano de la ciudad o uno de los viajeros. Las leyendas se refieren a Cupido y Psique, Alcestis, Pigmalión, los amantes de Gudrun, alguna saga islandesa, etc. En 1872 apareció *Love is enough (El amor basta),* «misterio» bellamente ordenado, cuyas escenas se estructuran con admirable maestría. En 1875 publicó Morris su traducción en verso de la *Eneida,* así como *Three Northern Love Songs (Tres cantos de amor nórdicos),* de tema escandinavo. También tradujo la *Odisea* (1875) y el *Beowulf* (1895). Su obra de más empeño es *Sigurd the Volsung and the Fall of the Niblungs* (1876), versión extraordinariamente ambiciosa de la saga escandinava de este tema. Reproduce con gran empuje y nobleza el interés humano y el espíritu indómito, la austera pasión y el esfuerzo de las sagas septentrionales, con sus héroes y guerreros, que afrontan la vida con resolución intransigente. A lo largo de sus cuatro libros se desarrolla la historia de Sigmund, padre de Sigurd; la del propio Sigurd y su noviazgo con Brunilda; su olvido de ésta y su matrimonio con Gudrun, hija del rey de los Nibelungos; la contienda entre Brunilda y Gudrun, y la muerte del héroe; la aparición de Atila en este marco legendario y el hundimiento del reino de los Nibelungos.

Morris es muy buen prosista, y sus narraciones de carácter socializante, *A Dream of John Bull (El sueño de J. B.,* 1888, mezcla de prosa y verso) y *News from Nowhere (Noticias de ninguna parte,* 1891), tienen el encanto

y la fascinación imaginativa que caracterizan a este escritor singular. Morris puede considerarse como la personalidad central de la escuela romántica de los últimos tiempos victorianos. Su poesía es rica y musical, y tiene gran poder descriptivo; en cambio, sus narraciones en prosa son con frecuencia demasiado largas y se mueven con lentitud excesiva.

Swinburne. Ningún poeta, excepto quizá Byron, sorprendió tanto al público inglés como Algernon Charles Swinburne (1837-1909)[40]. Su obra, espectacular y revolucionaria, causó como la del gran romántico, admiración y extrañeza. Swinburne, pertenecía como Byron, a la nobleza; su padre era almirante, y su madre, hija de aristócratas. Como las *Hours of Idleness* del lord poeta, los dos dramas de Swinburne, *The Queen Mother (La reina madre)* y *Rosamond* (1860), pasaron inadvertidos; pero *Atalanta in Càlydon* (1865) y los *Poems and Ballads* (1866) tuvieron tanto éxito como el *Childe Harold,* de Byron, y provocaron tanta indignación como los primeros cantos del *Don Juan.* Swinburne nació en Londres. Hizo la enseñanza primaria en Francia; estudió luego en Eton y en Oxford, donde aprendió latín, griego, francés e italiano. En 1860 abandonó la Universidad sin graduarse; pero en Oxford conoció a Rossetti, Burne-Jones y Morris. En Italia encontró a Savage Landor, y su común aprecio por los clásicos hizo del joven poeta un ferviente admirador de la obra de Landor, aunque el clasicismo de éste no influyera en el estilo de Swinburne. Vuelto a Inglaterra, pasó una temporada en Cheyne Row (Chelsea, Londres), donde convivió con Rossetti y —aunque menos— con Meredith. Permaneció soltero toda su vida, y durante sus últimos treinta años residió en Putney Hill, en la casa de su amigo Watts-Dunton[41].

Swinburne vivió en un período que le dio ocasión para delatar la opresión austríaca en Italia, la esclavitud en los Estados Unidos y otros abusos sociales. Uno de sus mejores poemas políticos es el que dirige a Mazzini; y todos los que dedicó a la libertad de Italia tienen cierta grandeza. Sin embargo, sus manifestaciones liberales no son, a veces, más que magníficos ejemplos de retórica sin arraigo suficiente en las realidades de la vida. Incluso en sus ideales permanece alejado de las esperanzas, temores y dolores de la humanidad. No carece de ímpetu en sus obras políticas; pero su entusiasmo suele ser artificioso y demasiado emotivo. En el preludio de *Songs before Sunrise* ofrece una noble expresión de su ideal poéticamente desilusionado, sugestivamente pesimista.

Los puntos de vista acerca de los grandes problemas filosóficos y sociales, que tanto han preocupado a los poetas y pensadores de todos los tiempos, se descubren fácilmente en Swinburne; su actitud tiende al pesimismo, por-

---

40 K. Clyde Hyder, *Swinburne's Literary Career and Fame,* Durham, N. C., 1933. Humphrey Hare, *Swinburne. A Biographical Approach,* London, 1949. Donald Thomas, *Swinburne: The Poet in his World,* London, 1979. A. C. Swinburne, *Complete Works* (20 vols.), ed. by Edmund Gosse and Thomas J. Wise, London, 1925-7. Idem, *Selected Poems,* with an intr. by Humphrey Hare, 1950.

41 W. T. Watts-Dunton (1832-1914), crítico literario, autor del artículo «Poetry» para la edición de la *Encyclopaedia Britannica,* de 1879.

que no encuentra respuesta satisfactoria a los interrogantes fundamentales de la existencia. Swinburne cree que el hombre no tiene más vida que la terrena, y una sola oportunidad para lograr la plenitud de su ser; por tanto, conviene que las metas de la evolución moral se alcancen aquí y ahora. Para Swinburne, la raza humana llegará un día a la perfección gracias al esfuerzo consciente de innumerables individuos que no recogerán los frutos de sus afanes. Su doctrina no es exactamente materialista, ya que se ampara en una especie de credo de fe y esperanza. Pero es materialista en el sentido de que no admite una interpretación espiritual del universo y una orientación providencialista de la vida. Para él, Dios es una creación de la mente humana, una expresión del alma común e impersonal del hombre. En general, la filosofía de Swinburne quiere ser esperanzadora; pero su obra tiene momentos nihilistas que son consecuencia de la inquietud y desesperación que llenaba el alma del poeta. Una característica de Swinburne es que su inteligencia e imaginación son mucho más vigorosas que sus sentimientos. Por consiguiente, uno de sus principales defectos como poeta es su falta de participación personal en los sentimientos más íntimos de la humanidad. El elemento humano personal, el interés por la vida misma, es lo que falta en su poesía. Su característica peculiar es el distanciamiento. Una excepción importante es su simpatía por la infancia [42].

Swinburne no sólo continúa un impulso, sino que es precursor de otro. Por una parte, prosigue la línea de Byron, Shelley, Keats y Landor, y admite la presencia de lo pasional en el arte, de modo que sus temas son a menudo románticos; pero sus tres series de *Poems and Ballads*, con su rebeldía contra el puritanismo y la honorabilidad, abrieron en la literatura victoriana una brecha que permitió el paso de la corriente que llevó al decadentismo. Swinburne no es un poeta creador. A pesar de su originalidad métrica, se inspiró muy asiduamente en Victor Hugo, y también en T. Gautier y C. Baudelaire. Es, ante todo, un maestro de la melodía. La impresión que causa la primera lectura de sus versos es arrebatadora; el lector se exalta con el atractivo de la aliteración y de las repercusiones rítmicas de sus innovadoras estrofas. Pero conviene revisar lo leído, pues a menudo el impulso de su verbo rebasa el pensamiento del lector y aun el del poeta mismo. Ésta es su gran debilidad: su pensamiento desaparece, con demasiada frecuencia, sumergido en el ritmo y en la aliteración. Swinburne fue el primer poeta inglés que, en plena época victoriana, reconoció el desarrollo de la poesía moderna del continente.

La obra de Swinburne puede dividirse en lírica y dramática; pero, incluso en sus dramas, la nota lírica es la esencial; en realidad, Swinburne interesa más como cantor que como expositor de argumentos. Con todo, igual que Browning, produjo una dramática considerable. Pero ambos fracasaron en este aspecto, aunque por opuestas razones: Browning, por ser demasiado psicólogo y analizar sus creaciones, cuando debía haber presentado sintéticamente sus personajes en la acción; Swinburne, por serlo demasia-

[42] Recordemos sus poemas «In a Garden», «A Rhyme» y «A Baby's Epitaph», incluidos en *Poems and Ballads* (Third Series), 1889.

do poco y describir sus personajes, en vez de dejar que se manifestaran por sí mismos. La obra poética madura de Swinburne empieza con la publicación de la tragedia *Atalanta in Calydon* (1865)[43], a la que siguió otra en el mismo estilo titulada *Erechtheus* (1867). Ambas de tema helénico, son clásicas tanto en la forma como en el espíritu; Swinburne aprovecha en ellas el elemento trágico en que se basan. Sin embargo, le es imposible despertar el entusiasmo del público con leyendas tan alejadas de las inquietudes contemporáneas, aunque desde el punto de vista poético el esplendor de sus versos blancos y de los coros roce la perfección. Uno de los pasajes más notables de *Atalanta* es el himno de Artemisa, es decir, la canción de primavera «When the hounds of spring are on winter's traces» («Cuando los lebreles de la primavera siguen las huellas del invierno»). Su belleza, su alegría comunicativa ante el esplendoroso despertar de la naturaleza, y su cautivadora melodía son indescriptibles. Lo mismo puede decirse de «Before the beginning of the years» («Antes del comienzo de los años»). También son extraordinarios los coros de *Erechtheus*[44]: «Out of the north wind grief came forth» («Del viento del Norte vino la aflicción») y «Who shall put a bridle in the mourner's lips?» («¿Quién pondrá brida a los labios del doliente?»). En la trilogía dramática de tema escocés, *Chastelard* (1865), *Bothwell* (1874) y *Mary Stuart* (1881), Swinburne se inspira en los modelos isabelinos. El interés de estas obras es exclusivamente literario; tienen los defectos de las demás piezas dramáticas del autor: prolijidad, retoricismo y narración o descripción en vez de acción y caracterización.

Swinburne es fundamentalmente lírico, y es en la lírica donde alcanza sus mayores éxitos. En 1866 escribió la primera serie de *Poems and Ballads*, que contiene, entre otros poemas, «Laus Veneris», «Dolores», «Itylus» y «A Litany», que fueron seriamente censurados por su desenfadado desprecio de la tradición y espíritu pagano. Desde 1867, durante la lucha por la independencia de Italia, escribió *Songs before Sunrise (Cantos de amanecer*, 1871), en los que manifiesta hasta qué punto se oponía a las monarquías absorbentes y a las religiones establecidas. La segunda serie de *Poems and Ballads* (1878), más moderada de tono y temas que la primera, contiene «A Forsaken Garden» («El jardín abandonado»), las dedicatorias a Baudelaire y Teófilo Gautier, y traducciones de las baladas de Villon. En la tercera serie (1889), así como en otros volúmenes de sus últimos tiempos, manifiesta un declive de la capacidad creadora del poeta. En realidad, Swinburne jamás superó el nivel alcanzado en sus primeros poemas. Aunque su obra se enriquece y a veces asciende a gran altura, no se revela en ella que el autor progrese interiormente.

---

[43] Atalanta es la corredora célibe que vence y mata a sus pretendientes, pero a quien Milanión —ayudado por Venus— consigue adelantar distrayéndola con tres manzanas de oro. Swinburne aprovecha la leyenda para ensalzar el espíritu del hombre contra la tiranía de los dioses, es decir, de los poderes religiosos de su tiempo.

[44] Se basa en la leyenda del mítico rey de Atenas, que sacrifica a dos de sus hijas para conseguir la victoria sobre los enemigos de Eleusis. Airado por ello, Poseidón destruyó a la familia de Erecteo.

Los escritos en prosa de Swinburne son muy interesantes desde el punto de vista de la crítica literaria. Tiene monografías sobre Shakespeare (1880), Victor Hugo (1886), Ben Jonson (1889), y otros estudios literarios, además de agudos ensayos críticos sobre no pocos autores, desde Blake a Dickens y las hermanas Brontë. También escribió artículos sobre María Estuardo, Congreve, Keats, Landor y Victor Hugo para la *Encyclopaedia Britannica.* En cuanto al estilo poético, recurre a veces a peligrosos experimentos. Como los de Rubén Darío, sus versos son a menudo larguísimos, pasando a veces de veinte sílabas. Sus rimas internas y su afición a la forma aliterativa llegan al amaneramiento. En ocasiones utiliza palabras desusadas o inventa neologismos, y la composición sintáctica puede ser caprichosa. La impresión que produce la lectura de sus obras en verso es sobre todo musical. Su obra poética carece de profundidad; pero el ritmo y la belleza sugestionan y arrebatan, especialmente en los primeros contactos.

Christina Rossetti. Christina Rossetti (1830-94)[45] es una de las mejores poetisas inglesas. Menos ambiciosa en sus propósitos que Elizabeth Barrett Browning, y de producción más reducida, su poesía es la expresión perfecta de la sencillez de su personalidad. A diferencia de su hermano, cuyo interés por la religión era puramente estético, Christina Rossetti estaba dotada de un temperamento auténticamente religioso, y su fe absoluta y vivencial en los misterios del cristianismo se hallaba en patente contraste con el escepticismo de un amplio sector de la intelectualidad de su tiempo. Con su conducta como mujer y como poetisa supo infundir mística belleza en los ideales de la Iglesia anglicana. Aunque no sin resistencia, su voluntad se impuso y la orientó hacia una vida de verdadera profesión religiosa, aunque no llegó a seguir los pasos de su hermana María, que se hizo monja anglicana. No era éste el camino de Christina, que sin embargo pasó su vida casi enclaustrada en su casa, dedicada a la familia y a actividades religiosas y obras de beneficencia. Christina Rossetti estuvo comprometida dos veces: una en su mocedad, con un joven católico, del que se apartó por incompatibilidad religiosa, y otra cuando tenía treinta y seis años, con un pretendiente al que rehusó porque no era verdaderamente cristiano. Vemos, pues, que tuvo sus dudas en las encrucijadas vocacionales, y que, sin ser insensible al amor humano, por exigencias religiosas se inclinó definitivamente hacia el amor sagrado. Pero la elección final fue dolorosa y su vida, aunque resignada y amable, no fue ni tranquila ni dichosa.

Los primeros poemas de Christina Rossetti aparecieron en *The Germ*, en 1850; algunos de ellos, como «Dreamland» («El país del sueño») y «A Testimony», son ya ejemplos de lo que va a ser su poesía: musical, íntima, soñadora, meditativa y sencilla. *Goblin Market and Other Poems (El mercado de los duendes y otros poemas)* apareció en 1862. El poema que da título

[45] Mary F. Sandars, *The Life of Christina Rossetti*, London, 1930. Lona M. Packer, *Christina Rossetti*, Berkeley, Cal., 1963. Christina Rossetti, *Poetical Works*, ed. by W. M. Rossetti, London, 1904. Idem, *Poems by Christina Rossetti*, with illustrations by Florence Harrison, intr. by Alice Meynell, London, Blakie and Son, 1910.

a la colección es una graciosa fantasía en verso, que en su presentación, inocente y alegre, oculta la importancia del tema. Éste consiste en la resistencia a las tentaciones de la sensualidad, y en la severidad de la renuncia y el sacrificio. El poema titular de *The Prince's Progress and Other Poems* (1866) también es alegórico, y, aunque se presta a más de una interpretación, es muy probable que su contenido se refiera a la lucha del alma frente a las tentaciones terrenas. Todavía otros volúmenes de poemas aparecieron en vida de Christina Rossetti. En 1904, su hermano William Michael publicó toda su obra poética. No es extensa, y puede dividirse en poemas amorosos y de temática general, y poemas propiamente religiosos, aunque es difícil trazar una línea divisoria clara entre los dos grupos. Una selección de sus poemas amorosos, por reducida que fuera, incluiría: la endecha con que termina «The Prince's Progress», «Too late for love, too late for joy» («Demasiado tarde para el amor, demasiado tarde para la dicha»), en la que se describe líricamente la muerte de la princesa encantada, porque su amado se ha entretenido demasiado en el camino; «A Birthday» («Cumpleaños»), el alegre poema breve que empieza con el verso «My heart is like a singing bird» («Mi corazón es como un pájaro cantor») y el melancólico contrapunto constituido por la cancioncita «Song»:

When I am dead, my dearest,
Sing no sad songs for me;

(Cuando esté muerta, amor mío,
No me cantes canciones tristes;)

«Twice» («Dos veces»), composición personal, de lucha interna entre el amor humano y el divino, en la que se muestra el titubeo de su corazón; «The Convent Threshold» («El umbral del convento»), que manifiesta su vacilante actitud ante el amor, y la bellísima alegoría religiosa «Amor mundi», en la que insiste y profundiza en un tema tan arraigado en el alma de la poetisa. En una orientación menos personal hallamos: «Spring» («Primavera»), «A Summer Wish» («Deseo de verano»), «Winter Rain» («Lluvia de invierno»), «Echo» («Eco»), «Twilight Calm» («Calma crepuscular»), poemas que revelan su delicada sensibilidad ante la naturaleza y la finura de su simbolismo. Son singularmente atractivas por su estructura y contenido las composiciones «Uphill» («Monte arriba») y «A Testimony», ambas filosóficas y meditativas; la última, de procedencia bíblica. En el sector religioso de su producción se encuentran: «The Love of Christ that Passeth Knowledge» («El amor de Cristo que supera al conocimiento»), «A Bruised Reed Shall He not Break» («La caña quebrada no la romperá») y «A Better Resurrection» («Una resurrección mejor»), composiciones breves, que manifiestan la intensa fe y profunda espiritualidad de la poetisa; y, sobre todo, «From House to Home» («De la casa al hogar»), extenso poema lleno de sinceridad, que simboliza con especial ternura la tierra y los seres que la pueblan, el amor que por ella sienten las almas intuitivas y el dolor de tener que abandonarla, que queda compensado por la dicha eterna del cielo. Con toda su personalidad y su genio innegable, Christina Rossetti

estuvo lejos de la rebeldía y del afán de notoriedad de otras escritoras de menos talla. Sometida por su propia voluntad y disciplina, esta mujer excelente fue quien, de todo el grupo, se atuvo mejor a las normas del credo inicial prerrafaelista. Por sus cualidades poéticas de autenticidad, sencillez y comprensión, fue una gran artista de la palabra. Consciente de sus posibilidades, no suele traspasar la frontera de sus vivencias, y sólo es ambiciosa en sus ansias sobrenaturales de espiritualidad. Aunque limitada en su temática, sus composiciones están realizadas con amoroso esmero. En no pocos de sus poemas breves que manifiestan el candoroso deleite que le proporcionaban las cosas y los seres humildes de la tierra, recuerda la poesía menor de Blake.

POETAS DEL FINAL DEL PERÍODO VICTORIANO

Patmore. El sentimiento religioso es también el eje unificador de la producción poética de Coventry Patmore (1823-96) [46]. Bibliotecario del Museo Británico, Patmore fue un hombre enérgico y decidido, que sabía orientar su vida. Amigo de Tennyson y de Ruskin, se relacionó con el grupo prerrafaelista y colaboró en *The Germ.* Desde su edad temprana manifestó su aspiración al predominio del espíritu en la vida, y asoció esta tendencia con el tema del amor conyugal. Después de su conversión al catolicismo (1864), se orientó hacia el misticismo apasionado que informa las obras de su segunda etapa poética. Pero Patmore es sobre todo el poeta del idilio de la vida familiar, del matrimonio santificado por la ternura y por el respeto a las convenciones de una sociedad organizada; en su poesía, los deseos del corazón se armonizan con las exigencias de la tradición establecida.

En 1854 Patmore publicó *The Betrothal (Noviazgo);* en 1856, *The Espousals (Desposorios);* en 1860, *Faithful for Ever (Fiel para siempre),* y en 1862, *The Victories of Love (Los triunfos del amor);* es decir, las cuatro partes del poema *The Angel in the House (El ángel del hogar,* 1863), que es una apoteosis del amor conyugal. Su argumento lo constituye el noviazgo y matrimonio de un joven acomodado con la rica hija de un deán, y desarrolla la trayectoria de unos amores puros y profundos, entreverados con los sencillos incidentes de la vida diaria. El tema puede parecer poco original, pero está bien realizado, y sus «preludes» son francamente admirables. La conclusión tiene un sentido místico. Además, la narración de los plácidos amores de los protagonistas —Félix y Honoria— cantados en brillantes cuartetos, suscitó la favorable reacción de todas las personas respetables y sensibles de la Inglaterra y la Norteamérica de la época. Tennyson había demostrado que el tema era muy adecuado a las preferencias del público

---

[46] E. J. Oliver, *Coventry Patmore,* London, 1956. Frederick Page, *Patmore. A Study in Poetry,* Oxford, 1933. Idem, *Memoir and Correspondence of Patmore* (2 vols.), London, 1900. Derek Patmore, *Portrait of my Family,* London, 1935. Idem, *The Life and Times of Patmore,* London, 1949. J. C. Reid, *The Mind and Art of Patmore,* London, 1957. Coventry Patmore, *Poems,* ed. by Frederick Page, Oxford University Press, 1949. Idem, *A Selection of Poems,* ed. by Derek Patmore, London, 1948.

victoriano. El verso de Patmore tiene atractivo y voluptuosidad, sobre todo en la expresión de la intimidad emotiva. En 1877 apareció *The Unknown Eros (El Eros desconocido),* conjunto de odas sobre temas elevados, muy alejados de la intimidad familiar de sus poemas anteriores. En este libro se reveló Patmore como poeta de una personalidad distinta y superior. La obra contiene algunas odas satíricas, que muestran poco más que el sentimiento de superioridad y el conservadurismo del poeta; pero, descartadas éstas, hallamos composiciones como «Winter» («Invierno») y «Wind and Wave» («El viento y la ola»), que, simbólicas o no, resultan admirablemente logradas sencillamente como poemas sobre la naturaleza. También se encuentran en este volumen las cuatro odas autobiográficas, «The Azalea», «Departure» («Partida»), «The Toys» («Los juguetes») y «If I Were Dead» («Si estuviera muerto»), sobre la muerte de su mujer y la orfandad de sus hijos. Son poemas conmovedores, en que el poeta abre su corazón herido por el dolor y produce frutos de auténtica belleza.

But all at once to leave me at last,
....
And go your journey of all days
With not a kiss, or a good-bye,
And the only loveless look, the look
[with which you pass'd:
'Twas all unlike your great and gracious ways.
(«*Departure*»)

(Pero dejarme tan de pronto al fin,
....
Y emprender el viaje para siempre
Sin un beso o un adiós,
Y sólo la mirada sin amor, la mirada
[con la que te fuiste:
Fue todo lo contrario de tu adorable y gracioso proceder.)
(«Partida»)

Otras muchas odas de *The Unknown Eros,* de vena erótico-mística y elevado estilo, están muy alejadas, aparentemente, de la sencilla placidez que habíamos encontrado en *The Angel in the House.*

El misticismo erótico de Patmore se basa en la doctrina cristiana del matrimonio. La clave de la vida, en la tierra o en el cielo, es el amor. Patmore escribe: «En la aritmética de la vida, la unidad más pequeña es la pareja», y en ella aparece el predominio constante de la iniciativa varonil. Félix, el protagonista de *The Angel in the House,* había declarado refiriéndose a Honoria: «Amo a Dios en ella.» El matrimonio cristiano es siempre un sacramento a los ojos de Patmore, y un anticipo de la dicha de la vida futura [47]. En *The Unknown Eros* invierte esta proposición y, basándose en la analogía de Dios y el alma, utiliza el mito de Cupido y Psique para sim-

---

[47] Conventry Patmore enviudó dos veces. De su tercera mujer, con la que se casó en 1881, le nació Derek Patmore, biógrafo de su padre.

bolizar la relación y deleite espiritual entre el amante y la amada, al estilo del *Cantar de los cantares.* Newman criticó a Patmore por su tendencia a mezclar el erotismo con la religión. *Amelia* (1878), la obra favorita del poeta, es un idilio en que se describe la visita de un amante y su nueva amada a la tumba de la que anteriormente había sido rival de ésta. La situación, que puede parecer embarazosa, e incluso ser objeto de ironía, la trata Patmore con un candor capaz de disolver cualquier actitud negativa. En cuanto al estilo y la capacidad imaginativa de Patmore, hay que reconocerle ardor y entusiasmo y la facultad de transfigurar a menudo las realidades familiares y corrientes en símbolos trascendentales. Su dicción es delicada y su verso se adapta con facilidad a los asuntos sublimes o sencillos. A veces presenta una afectada elegancia estilística o bien cierto prosaísmo en la expresión. En general, sus obras están llenas de pensamientos amables y sugestivos. Como poeta católico, aventaja a Francis Thompson en empuje. A diferencia de lo que le sucedió a Christina Rossetti, el aumento del fervor espiritual de Patmore originó en él un crecimiento de sus posibilidades poéticas.

James Thomson. La ardiente fe y la seguridad dogmática de Christina Rossetti y Coventry Patmore no orientaron la vida del infortunado James Thomson (1834-82) [48], que se firmaba «B. V.», «Bysshe Vanolis», en honor a sus modelos Shelley y Novalis. Huérfano desde niño, no había cumplido aún veinte años cuando se enamoró profundamente de una jovencita que murió al poco tiempo [49]. Esta pérdida le destrozó el corazón para toda la vida. De temperamento melancólico, no pudo hallar consuelo en la pobreza, la bebida, el insomnio y la desesperación, que le acompañaron hasta la muerte. No se deben olvidar estas circunstancias al enjuiciar su poesía. Está recogida en tres colecciones: *The City of Dreadful Night and Other Poems (La ciudad de la noche espantosa,* 1880), *Vane's Story and Other Poems (El relato de V.,* 1881) y *A Voice from the Nile and Other Poems (Una voz desde el Nilo,* publicado por Bertram Dobell en 1884). En las tres aparecen poemas breves, descriptivos o interpretativos de la vida contemporánea, como «Sunday at Hampstead» («Domingo en H.») y «The Bridge» («El puente»); de amor y alegría, como las canciones «Like violets pale i'the Spring» («Como las violetas pálidas en primavera»), «My love is a flaming Sword» («Mi amor es una espada de fuego»), «Let my voice sing out and over the earth» («Que mi voz suene por toda la tierra»); poemas de nostalgia, como «O how the nights are short» («Cuán cortas son las noches»), «The vine» («La vid») y «Art» («El arte»); o de desilusión, como «He came to the desert

---

48 James Thomson, *Poetical Works* (2 vols.), ed. by Bertram Dobell. Idem, *The City of Dreadful Night and Other Poems,* ed. by Edmund Blunden, London, 1932. Idem, *Poems and Some Letters,* ed. by Anne Ridler, London, 1963. J. Thomson está bien representado en: *The Oxford Book of Victorian Verse,* chosen by A. Quiller-Couch, Oxford, 1948; y en *The Oxford Book of Nineteenth Century English Verse,* chosen by John Hayward, Oxford, 1964.

49 Se llamaba Matilde Weller, y se conocieron cuando Thomson se hallaba en Irlanda, prestando servicios de maestro en el ejército.

of London» («Vino al desierto de Londres»), dedicado a William Blake. Todas son composiciones vivas y personales, fruto de la sinceridad del poeta. «In the Room» («En la habitación») es un poema de varias páginas, en el que, después de una breve presentación ambiental, los muebles y objetos van desarrollando el argumento hasta llegar a su conclusión: la cama en que yace un hombre muerto. Ésta es la que puede explicar más cosas de amor, de dolor, de vida y de muerte. De tono romántico y estructura realista en cuanto a la acumulación de detalles, «In the Room» es una composición muy original. La nota más destacada de la poesía de Thomson es la desesperación. Su innato pesimismo, agudizado por las tristes realidades de su existencia, le condujeron al escepticismo y a no poder ver en la vida del hombre más que una cadena de acontecimientos negativos. Ésta es la filosofía que se desprende de *The City of Dreadful Night,* extensa composición, escrita en estrofas de siete versos, en la que Thomson vuelca su desesperanza y sus desengaños. La ciudad puede ser Londres —o la Tierra—, y la vida del poeta se desarrolla en este sitio lúgubre, en el que no se encuentra ni consuelo ni amparo, y la palabra tan repetida de fraternidad es un mensaje ininteligible. En esta ciudad de la noche, o de la muerte, los rayos de sol se disipan al llegar; en su soledad inmensa, los hombres hablan solos; las farolas brillan en la soledad, en calles frecuentadas sólo por fantasmas; allí tienen los locos su Paraíso, y los malvados, su Infierno; las horas son interminables, y la luna triunfa en las noches sin fin. La ciudad está dormida en un sopor insomne, surcada por el río de los suicidas y dominada por la imagen alada de la Melancolía, hacia la que todos sus habitantes levantan la mirada: los fuertes, en busca de valor; los débiles, para evitar nuevos terrores; y todos reciben la seguridad de la desesperación. Bien meditado, el poema carece en muchos puntos de consistencia lógica; pero su sentido queda claro, y su lectura produce una impresión inolvidable.

Hopkins. Un gran poeta cronológicamente victoriano, pero del siglo XX, desde el punto de vista de la estilística y la historia de la literatura, es Gerard Manley Hopkins (1844-89), jesuíta, cuya obra quedó, al morir el autor, en manos de Robert Bridges, que no la publicó hasta 1918. Aunque escrita en el siglo XIX, su producción no se conoció hasta treinta años después de su muerte. Por su originalidad y modernidad, influyó mucho en la poesía de los años 1920-40 [50].

Francis Thompson. Entre los poetas del cambio de siglo, el antiimperialista Wilfred S. Blunt (1840-1922), los conversos al catolicismo Ernest Dowson (1867-1900) y Lionel Johnson (1867-1902) y el alentador de los humildes y marginados John Davidson (1857-1909), destaca Francis Thompson (1859-1907). A diferencia de los poetas conversos citados, y de Patmore, Hopkins y Oscar Wilde, que adoptaron el catolicismo en busca de una ma-

[50] Ver G. M. Hopkins en el capítulo X, subcapítulo 1, de esta obra.

yor seguridad dogmática, Francis Thompson [51] nació de familia católica de Lancashire y profesó su religión durante toda la vida. Habiéndose trasladado a Londres, pasó mucho tiempo en la pobreza y con poca salud, llevando una vida vagabunda y desorientada, hasta que la poetisa Alice Meynell (1847-1922) y su marido Wilfrid, que participaban de sus mismas creencias religiosas y de sus entusiasmos artísticos, y admiraban su labor poética, le ayudaron y orientaron. Ellos fueron quienes organizaron la publicación de sus *Poems* (1893), que incluyen «The Hound of Heaven», publicado por primera vez en 1890. En 1895 y 1897 aparecieron *Sister Songs (Poemas para hermanas)* y *New Poems;* en 1913, Wilfrid Meynell publicó el conjunto de su obra. Thompson es un poeta de fina sensibilidad e intuición, y en su poesía destacan más las imágenes que los conceptos. De alma agradecida y sencilla, y temperamento introspectivo, no parece ir en busca de la inspiración, sino que, dejándose penetrar por la esencia de las cosas, expresa su contenido en un tono muchas veces sumiso y humilde. Thompson muestra influencias de Spenser y de los poetas metafísicos, sobre todo de Donne y Crashaw, de los románticos Wordsworth y Shelley, y de su contemporáneo Coventry Patmore. Entre sus poemas breves sobresalen «The Poppy» («La amapola») y «Little Jesus» («Jesusito»). El primero comienza con la preciosa imagen de la amapola como huella en la Tierra de un beso del Verano, flor de los sueños de amor, que crece y mueve su cabeza entre los trigos; el segundo es una larga pregunta que el poeta, recordando su propia niñez, le hace a Jesús-niño acerca de cómo se encontraba en nuestra tierra y si vivía, pensaba y hacía las mismas cosas que los demás chicos. «Song of the Hours» («La canción de las horas»), de ambientación spenseriana, es una composición dramatizada en que las horas de la mañana, de la tarde y de la noche, o todas a la vez, acuden ante el Palacio del Sol para agasajar a un dios huésped contando lo que representan y lo que ven en su rotación perpetua. «The Fair Inconstant» («La bella inconstante») es una graciosa cancioncita, semejante a tantas como escribieron sobre las bellas infieles los poetas del siglo XVII.

Thompson no es exactamente un poeta amoroso; pero en la parte de sus poemas titulada *Love in Dian's Lap (El amor en el regazo de D.)* encontramos trece, de distintos metros y estilos, en los que expresa muy delicadamente la belleza y los modos de ser y de sentir de la amada, y en *Sister Songs* elogia los encantos de las hijas de su amada. «Before her Portrait in Youth» («Ante su retrato de joven») y «After her Going» («Despues de su partida») son composiciones que revelan el amor, sereno y profundo, que el poeta profesó a la que él llama respetuosamente su «lady». Thompson es un maestro de la oda, como se demuestra en la «Ode to the Setting Sun» («Oda a la puesta del sol»), bellísima interpretación de la puesta del Sol, en la línea shelleyana; o en «Of Nature: Laud and Lament» («Sobre

[51] Everard Meynell, *The Life of Thompson,* London, 1913; 1936. J. C. Reid, *Francis Thompson, Man and Poet,* London, 1959. Francis Thompson, *Works* (3 vols.), ed. by Wilfrid Meynell, London, 1913. Idem, *Poems,* Oxford University Press, 1941. Idem, *Literary Criticism,* ed. by T. L. Connolly, New York, 1948.

la Naturaleza: loa y lamento»), oda filosófica sobre la sabiduría con la que el hombre debe recoger los dones que le brinda la Naturaleza. Aunque poeta de la vida interior, Thompson tiene poemas de circunstancias, como las odas: «The Nineteenth Century» («El siglo XIX»), escrita a fines de ese siglo; «Peace» («Paz»), a raíz del tratado de 1902 con África del Sur, y «Cecil Rhodes», con motivo de la muerte de este gran hombre el 26 de marzo de 1902.

Sin duda, la nota más característica de la poesía de Thompson es la religiosa. Penetra por completo toda su obra, pero resalta más en las composiciones de tema característicamente religioso, como el de la pasión, o la asunción de la Virgen María, la creación, Jesucristo, el Juicio Final. Entre ellas se halla «The Hound of Heaven» («El lebrel del cielo»), probablemente su poema más conocido, bellamente traducido al español por el P. Aurelio Espinosa Pólit. Publicada separadamente en 1890, esta oda es importantísima: con su nada fácil estructura y dicción nos muestra la difícil carrera del alma cuando no busca a Jesús, sino que le huye. La invitación de Jesús es, en general, halagadora, y los sentimientos magnánimos se inclinan a aceptarla; pero la razón y los sentimientos mezquinos se retraen y hacen que el alma rehúya el encuentro con Jesús por temor a que, al tenerlo a él, se pierda todo lo demás. Pero la persecución no cesa, y advirtiendo siempre que al que huye de Él todas las cosas le huyen, por fin da a la caza alcance:

I fled Him, down the nights and down the days;
I fled Him, down the arches of the years;
I fled Him, down the labyrinthine ways
Of my own mind; and in the mist of tears
I hid from Him, and under running laughter.
Up vistaed hopes I sped;
And shot, precipitated,
Adown titanic glooms of chasmed fears,
From those strong Feet that followed, followed after.
....
Halts by me that footfall:
Is my gloom, after all,
Shade of His hand, outstretched caressingly?
'Ah, fondest, blindest, weakest,
I am He Whom thou seekest!
Thou dravest love from thee, who dravest Me'.

(«*The Hound of Heaven*»)

(Huía de Él por la áspera pendiente
De las noches y días;
Huía de Él, cruzando las arcadas
De los años sombrías;
Y por los laberintos de mi mente
Huía de Él; y en brumazón de llanto
De su faz me escondía con espanto,
Y me aturdía en ondulantes risas.
Corrí tras vislumbradas ilusiones

Con alocadas prisas,
Hasta rodar por breñas y peñones
Al titánico horror de negro abismo,
Donde repercutían
Esos Pies que implacables me seguían.
. . . .
Detiénense los pasos a mi vera.
—¿Al fin, mi oscuridad no es otra cosa
Que la sombra amorosa
De su mano tendida en la caricia?—
«¡Ay, loco! ¡Ay, débil! baste...
¡Ciego! ¿Por qué te ofuscas?
¡Yo, yo soy el que buscas!
¡De ti echaste el amor cuando me echaste!)

(«El lebrel del cielo»)

Los poemas de su última época suelen ser más directos y sencillos, y, entre ellos, «The Kingdom of God» («El reino de Dios») es una de las composiciones religiosas más afortunadas. En seis estrofas de cuatro versos eneasílabos, despojadas de retórica y sin pretensiones de profundidad, el poeta consigue palpar en nuestro mundo la presencia de lo aparentemente invisible, sin necesidad de remontarse a las estrellas para preguntarles si allí, en la rotación de sus sistemas, se percibe el reino de Dios, porque éste se halla a nuestras puertas. Y, si no lo vemos, la culpa es nuestra, pues la escala de Jacob se alza entre el cielo y Charing Cross, y Jesús no camina por el lago de Genesaret, sino por las aguas del Támesis. En poemas como éste, Thompson consigue ser delicadamente intenso.

Meredith. Como Patmore, George Meredith (1828-1909) [52] era algo mayor que cualquiera de los prerrafaelistas, y aunque estuvo en contacto con ellos [53], su temperamento y su poesía son muy diferentes. Meredith es un poeta realista, y los amaneramientos, languideces y fogosidades de los prerrafaelistas no cabían en su arte. Tampoco podía satisfacerle el medievalismo arturiano de Tennyson o de Morris. Para él, la poesía debía expresar las realidades de la vida contemporánea, no mediante una simple descripción de costumbres, sino interpretando los nuevos modos de pensar y de sentir que, siendo auténticos, no hubieran encontrado aún expresión literaria. En este aspecto, Meredith y Thomas Hardy [54] son dos poetas absolutamente modernos. Meredith era evolucionista, y consideraba la Naturaleza (la Tierra) como un ser vivo que, junto con el hombre, su protagonista, seguía una trayectoria hacia la perfección. Aunque no aceptaba la inmorta-

---

[52] G. M. Trevelyan, *The Poetry and Philosophy of Meredith*, London, 1906. Siegfried Sassoon, *Meredith*, London, 1948. Lionel Stevenson, *The Ordeal of George Meredith. A Biography*, New York, 1953. George Meredith, *Poetical Works*, ed. by G. M. Trevelyan, London, 1912. Idem, *Selected Poems*, ed. with an intr. by Graham Hough, Oxford University Press, 1962.

[53] Acerca de las relaciones entre Meredith y el grupo prerrafaelista, ver el capítulo 5 de la obra de Siegfried Sassoon, *Meredith*, London, 1948.

[54] Ver T. Hardy en el capítulo X, subcapítulo 1, de esta obra.

lidad del alma, no se puede calificar a Meredith de materialista, pues creía que el espíritu, arraigado en la naturaleza, conducía a la Tierra a una superación final. Según él, no se puede aceptar que la Naturaleza haya luchado millones de años para producir un ser cuya inteligencia no sirva para fines más altos que la satisfacción de sus necesidades primarias. Por tanto, la última meta de la Tierra es el Espíritu. Y, como establece en «The Promise in Disturbance» («Promesa en el trastorno») —el soneto que sirve de introducción a *Modern Love*—, después de la rebelión de los ángeles contra el Omnipotente, y a pesar de las enormes discordancias que se producen en el concierto del mundo.

In labour of the trouble at its fount,
Leads Life to an intelligible Lord
The rebel discords up the sacred mount.

(En el esfuerzo del dolor, desde su origen,
La Vida lleva las rebeldes discordancias
Hacia un Señor inteligible, a lo alto del monte sagrado.)

Aunque Meredith admite que la naturaleza y la vida son o pueden ser duras, incluso sangrientas, no es un poeta pesimista: su actitud es realista y vitalista, no negativa, puesto que de la sangre y del dolor nace el hombre, dominador de la fuerza bruta o inconsciente, que con su inteligencia orienta las energías hacia el espíritu, y el espíritu es siempre de signo positivo.

Aunque más conocido como novelista, Meredith escribió varios volúmenes de poemas; entre ellos: *Poems* (1851), *Modern Love* (1862), *Poems and Lyrics of the Joy of Earth (Poemas y canciones del gozo de la tierra,* 1883), *Ballads and Poems of Tragic Life* (1887), *A Reading of Earth (Una lectura de la tierra,* 1888), *A Reading of Life (Una lectura de la vida,* 1901) y *Last Poems (Últimos poemas,* aparecidos después de su muerte, en 1909). Es una producción poética importante y original, que, apartándose de lo histórico y legendario de gran parte de la poesía romántica y victoriana, intenta exponer, en un lenguaje abrupto y nuevo las experiencias del mundo y de la vida que tiene un hombre de sensibilidad moderna. Sin embargo, aunque reconocieron su valor Browning, Rossetti, Swinburne y otros, la poesía de Meredith no se difundió entre el público inglés de su tiempo, y tampoco es muy conocido en nuestros días. La composición más representativa de sus primeros tiempos es «Love in a Valley» («Amor en un valle»). Expresa el amor juvenil, apasionado y romántico, que la visión de la amada, dormida bajo una haya, le inspira: los delicados deseos, las ilusiones de la primavera de la vida en el seno de la estación primaveral. Sus once estrofas de ocho versos no nos ofrecen una pastoral idealizada, sino que, en medio de la exaltación del alma, expresan el súbito temor de que alguien, con más fuerza amorosa y apreciadora de la belleza, por cualquier circunstancia fortuita se la pudiera arrebatar. «Love in a Valley», que apareció por primera vez en 1851, fue publicado en 1883 en una nueva versión de veintiséis estrofas, en las que, entre las exaltaciones y el esplendor de la visión primitiva, las experiencias dolorosas del amor matizan el argumento con

punzantes realidades vividas. Son inolvidables sus densos sonetos; por ejemplo, «Time and Sentiment», que, sin ningún punto o pausa que separe los cuartetos o el sexteto, con su estructura compacta y rápida parece querer indicar la celeridad con que el tiempo puede aplastar las ilusiones, marchitas como la flor que los amantes cogieron al pasar por el bosque; o «A Later Alexandrian», escrito por Meredith a la muerte de Rossetti y que revela la opinión —nada positiva— que le merece la poesía de su amigo. «The Lark Ascending» («La alondra en ascenso») y «Ballad of Past Meridian», con su carga de pensamiento, invitan a la reflexión.

Lo mejor y más relevante de la obra poética de Meredith es *Modern Love.* El adjetivo puede resultar extraño; pero lo cierto es que, al concebir el poema en una serie de cuasi-sonetos, quizá sea necesario el calificativo, pues el soneto amoroso, en su larga tradición desde Spenser y Sidney hasta la época victoriana, había consistido en la sublimación de la belleza de la amada, el elogio de sus virtudes, la petición de su favor, o las quejas por su ausencia o desvío. En cambio, *Modern Love,* en su secuencia de cincuenta poemas de dieciséis sílabas, expresa algo muy distinto del amor de antaño: no trata del dolor de dos amantes normales, sino de conflictos psicológicos y contradicciones personales que no se habían reflejado en la poesía anterior. Es un poema sobre un matrimonio desdichado; con refrenada expresión se sigue la trayectoria del amor conyugal hasta zonas a las que anteriormente no se había llegado. El argumento, estructurado en los cuadros que presentan los poemas, es la historia de un amor que, en vez de dirigirse firmemente hacia su plenitud, camina zigzagueante hacia el fracaso, que culmina en la huida de la esposa con un amante. De esta serie de circunstancias, de las que el esposo se siente culpable, brota un poema en que aparece el impresionante retrato de la mujer en el momento en que nace el amor (III), la reacción del hombre ante este fenómeno, y las fases de felicidad y desdicha domésticas (XI, XVI, XXII, XXIII), así como el conflicto de la pareja reflejado en los contrapuntos de ingenio y sentimiento (XVII, XXV). Las alternancias de tonos y de humor tienden a desaparecer hacia el fin del poema; la actitud cortante y conflictiva de algunos de estos cuasi-sonetos se torna más uniforme y sosegada (XLIII, XLVII, XLIX), para terminar (L) en una serenidad fría, en la que ambos protagonistas sienten la añoranza de sus días primaverales, el remordimiento por lo que no supieron lograr y el dolor de las heridas [55]. De difícil lectura por la densidad del pensamiento y la concentración del estilo, *Modern Love* es un gran poema no por su extensión, sino por su originalidad y en la medida en que fuerza el camino hacia la poesía del siglo XX.

---

[55] En *Modern Love* hay que tener en cuenta dos aspectos: la revelación de una historia personal y las circunstancias en que se escribió. Ambos están estrechamente relacionados y son igualmente interesantes. En el poema se alteran un punto los hechos: aquí la esposa termina suicidándose. En 1861, liberado psicológicamente por la muerte de su mujer, Meredith escribió *Modern Love* en unos tres meses. Su primera mujer fue la hija de Thomas Love Peacock, viuda de Mr. Nicolls. La segunda fue Miss Marie Vulliamy, que murió en 1885, después de veinte años de felicidad matrimonial.

Stevenson y O. Wilde. También otros escritores más conocidos como novelistas o como dramaturgos pueden recordarse al estudiar la poesía victoriana. Dos, al menos, deben ser citados: Stevenson y Oscar Wilde. Robert Louis Stevenson (1850-94)[56], escocés, tuvo que abandonar Edimburgo por motivos de salud y de clima, y pasó años difíciles fuera de su patria. Se encuentran referencias a ello en sus poemas amorosos o de otro carácter publicados después de su muerte. *A Child Garden of Verses (Jardín de versos de un niño,* 1885) es un conjunto de poemas en que ofrece un vivo panorama de su niñez, mientras que *Underwoods (Maleza,* 1882) expone las continuas dificultades que presenta la vida. En 1913 apareció en Nueva York la edición completa de sus *Poems and Ballads.* En cuanto a Oscar Wilde (1854-1900)[57], lo más importante de su producción en verso es «The Ballad of the Reading Goal» («Balada de la cárcel de R.»), poema de profundo patetismo, cuyo argumento es la compunción de un condenado a muerte por haber asesinado a su mujer. A él pertenece la estrofa, tan sencilla como profunda, que expresa las contradicciones del comportamiento humano:

Yet each man kills the thing he loves,
By each let this be heard,
Some do it with a bitter look,
Some with a flattering word,
The coward does it with a kiss,
The brave man with a sword!

(¡Pero todo hombre mata lo que ama,
Que cada uno lo oiga bien,
Unos lo hacen con una mirada amarga,
Otros con una palabra halagadora,
El cobarde lo hace con un beso,
El valiente con una espada!)

Entre sus poemas más importantes se cuentan: «Humanitad», «Ravenna» y «The Sphinx» («La esfinge»), y los sonetos «Easter Day» («Domingo de Pascua») y «E tenebris» («Fuera de las tinieblas»). Escribió también algunos poemas en prosa y no pocos cuentos que revelan una sensibilidad exquisita.

La poesía victoriana toca a su fin con la desaparición de las figuras de Patmore, Thompson, Swinburne y Meredith.

---

[56] Frank Swinnerton, *Stevenson. A Critical Study,* London, 1914. Janet A. Smith, *R. L. Stevenson,* London, 1937. Joseph C. Furnas, *Voyage to Windward. The Life of Stevenson,* New York, 1951. R. L. Stevenson, *Collected Poems,* ed. by Janet A. Smith, London, 1950.

[57] Hesketh Pearson, *The Life of Wilde,* London, 1946. St. John Ervine, *Oscar Wilde,* London, 1956. Oscar Wilde, *Complete Works,* with intr. by Vyvyan Holland [hijo de Oscar Wilde], London, 1966.

2. LA NOVELA DEL PERÍODO VICTORIANO

La era victoriana constituye en la historia de Inglaterra y en la de Europa una etapa cultural importantísima. Es el gran momento de Inglaterra, y aunque no tiene el brillante esplendor del período isabelino y jacobino —la muerte de Byron señala el ocaso de una edad heroica—, presenta, en cambio, una trabada coherencia, una organizada tenacidad en todos los campos de la actividad humana, y muestra una decidida voluntad de transformar el mundo y las fuerzas de la naturaleza para el bienestar y servicio del hombre. No todos los aspectos de esta fabulosa actividad secularizada, instintiva y anónima, a veces monótonamente gregaria, del pueblo inglés en este período se reflejan necesariamente en la novela contemporánea; pero el sentido social, las esencias culturales producidas por el choque con esa realidad que llamamos vida, y los frutos del esfuerzo que los ingleses del siglo XIX hicieron para ser lo que tenían que ser, sí aparecen claramente en las obras de imaginación escritas por los novelistas de la época, desde Dickens hasta George Eliot y Thomas Hardy, pasando por Thackeray, Trollope, Charlotte Brontë, Disraeli y Mrs. Gaskell. Pero como ninguna transformación de la vida deja de ir acompañada por el sufrimiento, tampoco se libró de él esta etapa, y la dirección de las energías y propósitos de los victorianos, por muy constructivos que fueran sobre todo en su aspecto externo, fomentó la agresividad y el afán de dominio, y supeditó el trabajo humano a fines no siempre honrosos. Al lado de eminentes escritores ingleses como Carlyle, Disraeli y Newman, Dickens fue el novelista que acusó con singular eficacia crítica las grietas y defectos del edificio aparentemente compacto de la sociedad victoriana.

LA NOVELA HUMORÍSTICA Y HUMANITARIA

Dickens. Charles Dickens (1812-70)[1] nació en Portsea (Portsmouth) el año en que Wellington ganaba la batalla de Arapiles en la Guerra de la

[1] John Forster, *The Life of Charles Dickens* (3 vols.), London, 1872-4; (2 vols.), London, 1948-50. G. K. Chesterton, *Charles Dickens*, London, 1906. Julian Symons, *Charles Dickens*, London, 1951. Edgar Johnson, *Charles Dickens. His Tragedy and Triumph*, London, 1953. John Butt and Kathleen Tillotson, *Dickens at Work*, London, 1957. *Dickens and the Twentieth Century*, ed. by John Gross and Gabriel Pearson, London, 1962. K. J. Fielding, *Charles Dickens. A Critical Introduction*, London, 1965. Eric Walter Frederick Tomlin (Ed.), *Charles Dickens, 1812-1870. A Centenary Volume*, London, 1969. Ivor Brown, *Dickens and his World*, London, 1970. Arthur L. Hayward, *The Dickens Encyclopaedia*, London, 1971. Alexander Welsh, *The City of Dickens*, Oxford University Press, 1971. Ian Watt, ed. *The Victorian Novel*, Oxford University Press, 1971. Garret Steward, *Dickens and the Trials of Imagination*, Harvard University Press, 1974. Las novelas y los cuentos navideños de Dickens se encuentran en la Everyman's Library, en edición de G. K. Chesterton (22 vols., 1906-21); en The Nonesuch Press, ed. A. Waugh, Walter Dexter, etc. (23 vols., 1937-8), y en *The Oxford Illustrated Dickens* (21 vols., 1947-58).

Independencia española y lord Byron publicaba los dos primeros cantos del *Childe Harold*. El padre de Dickens tenía un modesto empleo en las oficinas de la Pagaduría de Marina de Portsmouth y su madre procedía de una familia de funcionarios públicos algo más respetable desde el punto de vista social. Durante la niñez del novelista, la familia pasó de Portsmouth a Londres, y de allí a Chatham, en el estuario del Támesis, para volver de nuevo a vivir en la capital, en una casita de Camden Town. Las preocupaciones económicas y la inestabilidad no parecían turbar la felicidad de la familia en sus primeros tiempos, y el período de Chatham, sobre todo, parece haber dejado una impresión magnífica en el ánimo del pequeño Dickens. Recuérdese la importancia que Chatham y Rochester tienen en sus novelas. Pero en el segundo período de Londres el horizonte familiar empezó a nublarse, y, al finalizar el curso en la escuela de Chatham y regresar a su casa, el niño se encontró con un ambiente enrarecido por las dificultades económicas. El padre fue encarcelado por deudas y el chico tuvo que ponerse a trabajar en una fábrica para ganar seis o siete chelines semanales. Dickens tenía entonces doce años. Ninguna de estas contrariedades fue de consecuencias irreparables, pues el padre, cuyo sueldo quedó sin confiscar y a disposición de la familia, recobró la libertad al cabo de unos meses, al recibir una herencia, y Dickens volvió a la escuela después de haber pasado no más de medio año en condiciones parecidas a las de no pocos niños de su época. La expresión literaria de estas experiencias se halla en los primeros capítulos de *David Copperfield*, y el valor humano de las mismas ensanchó para siempre la conciencia del novelista. Poco después, el padre consiguió la jubilación, y con el retiro y la herencia decidió prepararse para el periodismo. Por entonces, la familia Dickens tenía seis hijos, y convenía que Charles, que ya contaba quince años, dejase definitivamente la escuela y buscase una colocación. Fue la de escribiente en casa de un procurador; pero el muchacho no se encariñó con su empleo, y lo abandonó al cabo de año y medio. Con el apoyo de sus padres o con el de algunos bienes que los hermanos habían heredado, se puso —como David Copperfield— a estudiar con empeño el sistema Gurney de taquigrafía, a fin de convertirse, siguiendo el ejemplo de su tío John Henry Barrow [2], en un periodista de categoría [3]. Lo consiguió pronto: a los veinte años, Dickens entraba a trabajar en el periódico de la tarde *The True Sun*, y dos años después pasaba al periódico liberal *The Morning Chronicle*, que no sólo lo nombró cronista parlamentario, sino que le encomendó recorrer distintas partes de Inglaterra para informar sobre los discursos allí pronunciados. La actividad desarrollada por Dickens en este período se percibe en la excitación y frenesí de sus idas y venidas y en sus románticos métodos de trabajo, siendo característico el hecho de que tomara algunas de sus notas taquigráficas sobre la palma de la mano, a la luz de un farol

[2] J. H. Barrow había sido informador de *The Times*, había publicado una novela y fundado un periódico, *The Mirror of Parliament*, para el que escribió también Dickens.

[3] Su compañero Thomas Beard solía decir que jamás se había visto un taquígrafo como Dickens.

mortecino, o en un coche de posta con los caballos galopando por un campo desolado. Fue en la época de *The Morning Chronicle* cuando Dickens empezó a escribir los esbozos de escenas y caracteres costumbristas que constituyeron su primer libro, *Sketches by Boz*. Aparecieron en distintos periódicos —*The Monthly Magazine, The Evening Chronicle,* etc.— y se publicaron como libro en 1836-7. Son una muestra de rapidez de percepción y fuerza descriptiva. Los *Sketches by Boz,* escritos a la manera de Leigh Hunt, representaban un género nuevo, ya que el periodismo descriptivo apenas se practicaba en aquel tiempo; y aunque en el libro ofrecen una sensación de continuada semejanza, individualizados en las páginas del periódico, tal como habían ido apareciendo previamente, destacaban por el frescor de la frase, el vigor del estilo y la sagacidad de observación del incipiente novelista.

En sus primeros tiempos de periodista, Dickens se había enamorado intensamente de María Beadnell; pero, a pesar del despliegue de energías y talentos que el joven escritor realizó para conquistarla, la hija del banquero no se dejó impresionar y, con el fin de evitar el constante asedio, se fue a estudiar a París, y más tarde se casó con Henry L. Winter. La ilusión y la huella que María Beadnell causó en Dickens se manifiestan en la Dora de *David Copperfield;* la desilusión que sufre el persistente idealismo del novelista cuando, veinte años después, María Winter, perdido el frescor de su belleza, vuelve, locuaz, a renovar su amistad con Dickens, se refleja en las relaciones entre Arthur Clennam y la amable y tediosa Flora Finching de *Little Dorrit* (1855-7).

A principios de 1835, Dickens fue invitado a colaborar en *The Evening Chronicle* con una serie de artículos costumbristas sobre Londres: «Sketches of London». Su editor era George Hogarth, periodista de renombre; en su casa conoció a su hija Catherine y se enamoró de ella. La reacción de la joven fue muy distinta de la de María Beadnell, y Dickens se casó con ella el 2 de abril de 1836, dos días después de la aparición de la primera entrega de los *Pickwick Papers,* contando sólo con las catorce libras mensuales que le ofrecieron sus editores, pero con el inmenso crédito y confianza que le proporcionaba su capacidad creadora. Desde este momento, el destino estaba en su mano y el destello de su inspiración atraería el dinero. En principio, Dickens debía proporcionar textos de carácter costumbrista para ilustrar los dibujos de Robert Seymour; pero, entre la aparición de la primera y la segunda entrega, el prestigioso dibujante se quitó la vida, dejando completamente libre el campo para Dickens. A partir de entonces, sería H. K. Browne, «Phiz», quien ilustraría con sus dibujos los textos de Dickens. El éxito de los primeros números no fue muy grande; pero, a medida que avanzaba la obra y se afirmaban los caracteres de los personajes y se desarrollaban sus humorísticas andanzas, Dickens iba conquistando al público con el frescor y la cordialidad de su estilo, de suerte que los cuatrocientos ejemplares del primer número llegaban a cuarenta mil al aparecer el número 15. A medida que el autor se encariñaba con Mr. Pickwick y su criado Sam Weller, Inglaterra se entregaba al irresistible humorismo de esta simpática narración.

Se puede decir que, casi desde el principio, Dickens fue un escritor de un éxito fabuloso; la publicación de los *Pickwick Papers* le convirtió en una figura de fama nacional cuando sólo contaba veinticinco años. Las sumas que pasaron por sus manos a partir de entonces fueron enormes; y digo pasaron, porque, aparte de no tener Dickens apego al dinero, los gastos que le ocasionaban su numerosa familia, sus viajes y frecuentes cambios de domicilio, así como algunas actividades benéficas y su afición a vivir con largueza y desahogo, no le permitían grandes ahorros. Esto fue causa de que nunca pudiera escribir liberado de contratos editoriales. Sólo un hombre de su capacidad creadora y de su enorme vitalidad podía aceptar a plazo fijo contratos que requerían una actividad prodigiosa y le obligaban a mantener varias obras en desarrollo simultáneo. Como otros grandes escritores ingleses del período victoriano, Dickens publicaba sus novelas por entregas en las revistas de su tiempo. Pasó los últimos meses de su vida en su magnífica mansión de Gad's Hill, junto a la carretera que va de Gravesand a Rochester [4], y allí murió en 1870, atendido por su cuñada Georgina Hogarth.

Charles Dickens es una de las figuras más universales de la literatura inglesa; después de Shakespeare, en Inglaterra y fuera de ella, acaso sea la más querida. Él dio corporeidad imaginativa a la niebla londinense, a los coches de posta serpenteando por las suaves lomas del sur de Inglaterra, a las calles de Londres —miserables o magníficas— y a su río, «rápido y opaco», en el que se «asienta pensativa la noche de invierno»; a la Navidad inglesa, llena de intensidad y cariño, y a toda la galería de personajes vivos, cordiales, amables, malvados o grotescos, que poblaron el mundo victoriano. El inglés de principios de nuestro siglo, y hasta cierto punto el inglés actual, puede sentirse disconforme con la exageración representada en el arte de Dickens; pero todo arte es transposición; y el de Dickens no consistía en retratar la vida como después hicieron con gran acierto Thackeray y Trollope, sino como la vida misma, que nunca imita, en crear de nuevo. Y lo creado por Dickens ahí está, formando parte del mundo inglés, como los blancos acantilados de Dover, el oscuro Támesis, la reina Victoria o el Parlamento. El extranjero que desconoce Inglaterra, o es menos exigente en cuanto a exactitud realista, acepta sin crítica el mundo poético de Dickens, y hace bien al dejarse arrastrar sin recelo por el torrente de su cordialidad, por la fuerza de su descripción, por su incomparable poder para crear personajes, situaciones y ambientes. Dickens fue un artista literario cuyo principal valor es la creación de un mundo imaginativo. Su posición radical y su tendencia humanitaria no son sino aspectos de la manera de ser del hombre aprovechados por el artista; materiales ideológicos y emotivos sobre los cuales montó sus obras de arte. Por eso, las novelas y narraciones de Dickens siguen teniendo vigencia cuando ya

---

[4] Dickens compró Gad's Hill Place en 1856, aunque no se estableció allí hasta 1860, después de restaurar el edificio. Una vez, cuando era niño, pasando por aquel lugar, su fantástico padre le había dicho: «Cuando seas mayor, si trabajas con tesón, podrías vivir ahí». La idea le impresionó tanto que, cuando tuvo oportunidad, adquirió la casa.

han sido olvidadas las deficientes escuelas y prisiones que describen, la miseria de ciertos barrios y ambientes de Londres, y después de haberse alcanzado y superado los beneficios y la mayoría de las reformas que en ellas se sugieren. El hecho de que sea cierto que con su obra literaria Dickens sirvió mejor a la justicia social y aceleró más el movimiento humanitario que muchos de sus contemporáneos con sus decretos, folletos, estudios estadísticos y sermones, es el mejor elogio de su condición de artista literario, puesto que con sus creaciones consiguió mover de tal modo a los hombres de su época, que la impresión producida en ellos fue a veces más allá de las ambiciones del novelista [5].

La producción novelística de Dickens es voluminosa: consta de quince novelas, alguna recopilación de cuentos, los tres conocidos *Cuentos de Navidad,* otra colección de breves relatos navideños, etc.; más de veinte volúmenes en total. Su primera obra importante fue *The Pickwick Papers,* narración novelada de gran éxito; gracias a ella, Dickens logró fama suficiente para alcanzar la independencia artística desde el primer momento de su carrera literaria. Publicada en veinte entregas mensuales desde marzo de 1836 hasta octubre de 1837, y en forma de libro el mismo año 1837, su estructura novelística es casi inexistente y carece de un argumento básico. Es la obra de un excelente periodista que lleva en sí el germen de un novelista genial, y constituye un paso adelante hacia la novela, partiendo de los anteriores esquemas descriptivos, los *Sketches by Boz. The Pickwick Papers (Documentos póstumos del Club Pickwick)* derivan de la supuesta información que proporcionan al autor los documentos relativos al club presidido por Samuel Pickwick y cuya Sociedad Correspondiente está constituida por el propio Pickwick y tres miembros del club. Su razón de ser —puerilmente científica y benéficamente social— eran los informes que el activo grupo de correspondientes debía proporcionar al club sobre sus viajes, aventuras, observaciones de carácter y costumbres, modo de ser y comportamiento de nuestros semejantes, todo ello por amor al arte, al saber y a la aventura, y, en consecuencia, para beneficio de la humanidad. Desde el primer momento, el plan es quijotesco; los personajes, propósitos y comportamientos, benévolos y en extremo humorísticos; las situaciones, extraordinariamente pintorescas y sumamente cómicas. La afición filantrópico-asociacionista de los ingleses está interpretada aquí del modo más divertido y con la mayor tolerancia y buen humor. Proporcionan la endeble trama argumental Mr. Pickwick y su criado Sam Weller, a quienes, como a Don Quijote y Sancho, vemos continuamente de viaje con sus amigos y complicados en algún conflicto. El libro no tiene caracteres profundos ni complejidad psicológica: es una visión dinámica y cómica de muchos aspectos de la vida, una crítica humorística y amable de un pequeño grupo de maniáticos que, con sus incesantes actividades viajeras, tienen la seguridad de estar realizando acciones del mayor interés para la sociedad. La

[5] En ciertos aspectos, la actitud idealista de Dickens coincidía con otras fuerzas antiutilitarias que actuaban en distintas direcciones, como el Movimiento de Oxford con Henry Newman, por un lado, y, por otro, la potente personalidad de Thomas Carlyle.

visita a Ipswich, que ocupa los capítulos 22-24, es uno de los episodios con más cohesión y trama novelescas. Estos benditos maniáticos, de diversos niveles y actividades, son personajes fundamentalmente buenos. Mr. Pickwick, sobre todo, el mejor caracterizado —aparte su criado Sam Weller—, es un alma cándida que, como Parson Adams —en Fielding— o Don Quijote, desarma por su inocencia, sentido del deber y caballerosidad. Atento, bondadoso, magnánimo, sereno y cortés, Mr. Pickwick es el hombre que transforma continuamente el mal en bien, irradia constante benevolencia y —admitida su caricaturesca figura— refleja un fondo natural de humanidad enternecedora. El hecho de que empiece siendo un personaje pomposo y termine rebosando simpatía significa la superación que se realiza en Dickens y su transición del esquema periodístico al retrato novelesco. Pero si hay que reconocer que *The Pickwick Papers* no es exactamente una novela, hay que admitir también que es una de las obras más importantes de Dickens y, en cuanto a comicidad, figura entre las producciones humorísticas más grandes de la literatura universal. Nada puede terminar de un modo totalmente infortunado en este libro optimista y sonriente; el autor sabe que lo negativo existe en el mundo, pero quiere demostrarnos que, en definitiva, el mal es superado por el bien. *The Pickwick Papers* es la obra más humorística de Dickens, y aunque el humor nunca le abandonará —de uno u otro modo impregnará toda su producción—, después de *The Pickwick Papers* se orientará en un sentido humanitario condicionado por las circunstancias.

La respuesta de Dickens al ambiente social de la época aparece en las novelas que siguen inmediatamente a *The Pickwick Papers*. En ellas se manifiesta mayor dominio estructural y más sólida unidad temática. Con *Oliver Twist* (1837-39) y *Nicholas Nickleby* (1838-39), Dickens se orienta hacia problemas sociales y humanitarios, basándose en recuerdos sórdidos o desagradables de su niñez. En la primera se narran las aventuras de un niño nacido en un asilo, que, disgustado por tener que trabajar en un taller de ataúdes, se fuga a Londres. Allí cae en manos de una banda de ladrones, entre los cuales se le obliga a vivir, y le resulta muy difícil romper el cerco de aquel ambiente corrompido, dominado por gentes perversas, y librarse de la inmoralidad y la pobreza, cosa que al final consigue. *Nicholas Nickleby* es una delación de ciertas escuelas inglesas de la época y una acusación contra el Estado, que no se preocupaba de formar adecuadamente a sus ciudadanos. Relata la vida de un huérfano de padre, que obtiene un puesto de ayudante en una desastrosa escuela de Yorkshire, de la cual tiene que salir por el trato inhumano que se le da; consigue, entre otras cosas, librar a su hermana de las malas intenciones de un lord, y, finalmente, un cambio de fortuna, gracias a los bondadosos hermanos Cheeryble, da ocasión a Nicholas de poner casa, para vivir con su madre y hermana; conoce a la joven que será su novia y orienta su vida hacia la felicidad. La novela es tan entretenida como *The Pickwick Papers*, y casi tan inverosímil. Sólo la mágica simpatía y cordial humanidad de Dickens pudieron dar calidad artística a una serie de personajes de esta naturaleza y a unas situaciones casi mecánicas, que se suceden incesantemente sin producir en el lector

reacciones críticas, y sí admiración por la caudalosa capacidad creadora del autor.

En el período central de su vida (1840-57), Dickens escribió ocho novelas, empezando por *The Old Curiosity Shop (La tienda de antigüedades,* 1840-1), que presenta de un modo muy efectivo el lado sentimental de Dickens. Las etapas del viaje de la pequeña Nell y su abuelo parecen alegorías de distintas escenas de la vida. Desde las primeras páginas se respira la poesía de lo humilde, y es inolvidable la descripción de los dos personajes centrales abandonando su tienda de antigüedades y huyendo, al amparo de la noche, de Londres y de la crueldad y el odio que les persiguen. Al llegar a las afueras, ya de día, los dos vuelven sus ojos hacia la capital y ven la cruz de la catedral de San Pablo emergiendo brillante por encima del humo y, sintiendo aligerárseles el corazón, dejan sus afanes sobre la hierba en la que descansan, para proseguir su camino en busca de la paz, que encuentran cuidando una iglesia. La descripción de la muerte de Nell nos lleva plenamente al clima emotivo característico de la época y a la profunda ternura de Dickens, que con tan certero instinto lo supo interpretar. A continuación, y formando parte, como la anterior, de *Master Humphrey Clock (El reloj del señor Humphrey),* apareció la primera novela de ambiente histórico de Dickens, *Barnaby Rudge* (1841). En ella se describen con gran viveza los tumultos anticatólicos, dirigidos por lord George Gordon, que tuvieron lugar en el Londres de 1780, y en los cuales ocurrieron desmanes y se incendiaron varios edificios de la ciudad. En ellos se encuentran envueltos Edward y Emma, dos jóvenes amantes —de familias conocidas: protestante la de él y católica la de ella—, que sufren las consecuencias de los motines, y cuya mutua lealtad y abnegación no consiguen cimentar la amistad de los mayores.

Hacia 1843 alcanzaba Dickens una posición envidiable —extraordinaria para un escritor—, pues había conquistado la fama, el cariño de sus contemporáneos y cierta holgura económica. Se hallaba en la cumbre de sus posibilidades. No obstante, sus *American Notes for General Circulation* (1842) no fueron muy bien recibidas, y, lo que es peor, las primeras entregas de su siguiente novela, *Martin Chuzzlewit* (1843-44), tuvieron dificultades para abrirse paso. A pesar del magnífico lanzamiento que Dickens pudo proporcionar a tantas de sus novelas —recordemos especialmente *Bleak House, Hard Times* y *The Tale of Two Cities*—, aquí se remansa penosamente y le es difícil arrancar. Pero en un punto de su itinerario la novela se endereza de tal modo que puede figurar, en muchos aspectos, como una de las mejores de Dickens. En esta obra, la denuncia de la hipocresía y de la avaricia encuentran una perfecta expresión artística. *Martin Chuzzlewit* es la historia de un joven de buena familia que por su mal carácter tiene que abandonar la casa de su abuelo y separarse de Mary, la huérfana que habitaba con ellos y a la cual quería. Martin embarca hacia los Estados Unidos en busca de una fortuna que le será esquiva; pero regresará a Inglaterra con mayor experiencia de la vida y visiblemente perfeccionado en lo moral e intelectual. Esto le devuelve el favor del abuelo —que mientras tanto se ha dado cuenta de la falta de principios de Pecksniff, el pariente

que había suplantado a Martin— y puede casarse con Mary. Como ocurrió con las *American Notes*, las páginas de *Martin Chuzzlewit* referentes al viaje del protagonista a los Estados Unidos no gustaron al público norteamericano.

Un signo de la madurez artística de Dickens es su interés por superarse. Esta inquietud se refleja en sus cartas a partir de 1845, y —acaso atendiendo un buen consejo crítico— se hace evidente en la desviación del punto de partida que se experimenta en *Dombey and Son (Dombey e hijo,* 1846-47) bastante después de la aparición de las primeras entregas. Esto, que pudiera haber sido fatal en otro escritor, no parece haber constituido obstáculo alguno para la inventiva de Dickens, que consigue precisamente en esta obra su plenitud como novelista. El mercantilismo como última finalidad de la vida es un objetivo contra el cual dispara Dickens muchos de sus dardos más eficaces. En *Dombey and Son* nos encontramos con un comerciante «al por mayor, al por menor y exportación», cuya mujer fallece al darle un hijo. Este hijo es el que Dombey sueña para socio y sucesor, pero la muerte se lo lleva joven. A Dombey le queda una hija —Florence— de admirables cualidades, que el negociante no sabrá apreciar. Pero no se le escapa, en cambio, el amor que empieza a nacer entre la joven y Walter, eficaz empleado de la casa; para evitar que el amor se consolide, envía a Walter a las Indias occidentales. Dombey se casa nuevamente, pero su mujer huye de él con el administrador de la empresa. Lo persigue la desgracia, y la casa Dombey sufre una bancarrota comercial. A pesar de todo, la vida volverá a encontrar un cauce más sereno: Walter, a quien daban por muerto en un naufragio, regresa y se casa con Florence, y el arruinado Dombey, humillado y vencido, recibe el cariño de su hija, que le proporciona el auténtico y anhelado consuelo de la vejez. Dombey, personificación del afán adquisitivo y del poder del dinero, al que se sacrifica todo, es conquistado al fin por la fuerza del amor y del espíritu, representada por la gracia y la bondad de su hija y de su yerno.

A los treinta y siete años, cuando empezó a escribir *David Copperfield* (1849-50), Dickens era el maestro consumado del arte de novelar, como reconocían lectores y críticos. *David Copperfield* es la historia novelada de varias fases de la vida de Dickens, y en ella se narran los años difíciles de la niñez y mocedad de David, su período de estudio e iniciación en el trabajo, la vida mezquina que lleva en Londres después de la muerte de su madre, y su llegada a Dover en busca de una tía abuela suya, tan excéntrica como bondadosa. A partir de aquí, la suerte de David se orienta por buen camino; protegido por su tía Betsey, pasa a estudiar en Canterbury, donde se hospeda en casa de un abogado, cuya hija Agnes es un modelo de magnanimidad y delicadeza. David no se da cuenta del tesoro que tiene a su alcance y se casa con Dora, jovencita graciosa y buena, de no demasiadas luces, completamente incapaz de llevar un hogar. Son inolvidables los capítulos en que se describe la boda y las deficiencias de Dora como ama de casa. Pero Dora enferma y muere no mucho tiempo después, cuando David había alcanzado gran fama como escritor. Esta desgracia le deja desconsolado durante largo tiempo, hasta que va despertando a la sensación,

inspirada por su mujer al morir, de que su verdadera pareja es Agnes, y que había sido una tremenda equivocación no haberse fijado en ella en el momento propicio. David intenta un acercamiento sentimental hacia Agnes, pero tropieza con un rival que aspira a casarse con ella y tiene dominado al padre de la joven. El problema se resuelve gracias al tan cordial como desorientado Mr. Micawber y a un abogado amigo de infancia de David, que descubren y denuncian las villanías del aludido pretendiente. Finalmente, David y Agnes pueden casarse. El imprevisor Mr. Micawber, que tan buenos servicios había prestado a David en varias ocasiones, embarca para Australia, donde le veremos con el cargo de magistrado colonial, por primera vez libre de deudas y respetado y apreciado por todo el mundo.

Bleak House (La casa lúgubre, 1852-53) tiene otras características; encierra en su interesante y complicada trama una violenta censura de los abusos de la justicia de la época, y de las dilaciones y grandes gastos que imponía a aquellos a quienes estaba destinada a servir. La novela empieza con una impresionante descripción del Londres de mediados del siglo XIX, en el implacable mes de noviembre que va adueñándose de las calles de la capital con el humo, la niebla, la lluvia y el barro. Pasa luego al Palacio de Justicia, donde aparece el tribunal en acción, oyendo informes hasta de 1.800 folios con su proverbial parsimonia. La sátira abre fuego a quemarropa. Lamentablemente, lo costoso de la justicia envuelve a una pareja de novios —y después esposos—, presuntos herederos, que, pendientes del pleito, se ven arrastrados al desastre.

En *Hard Times (Tiempos difíciles,* 1854) Dickens protesta duramente contra los sistemas educativos basados en hechos y estadísticas, a expensas de la formación de la conciencia y del desarrollo de los afectos y de la imaginación. Un hombre eminentemente práctico, Thomas Gradgrind, es el dueño de una escuela modelo situada en Coketown, pueblo industrial imaginario del norte de Inglaterra. En esta escuela, cuyos niños están numerados, se educan sus dos hijos, Louisa y Tom, que un día deben llegar a ser modelos. Pero formados en una absoluta anulación del mundo imaginativo y sentimental, Louisa y Tom son incapaces de reaccionar normal y emotivamente ante la vida. El fracaso de sus hijos demuestra a Mr. Gradgrind la ineficacia de su sistema racionalista y mecánico, de desarraigo vital. Además de esta lección pedagógica, la novela muestra, mejor que algunas obras históricas, la vida en las ciudades industriales inglesas de mediados del siglo XIX.

La última novela de este período medio de la vida de Dickens es *Little Dorrit (La pequeña Dorrit,* 1855-57), que no se limita a describir la cárcel de Marshalsea (Southwark, Londres), en la que se recluía a los que no podían pagar sus deudas, sino que interpreta a la vez las diferentes clases de establecimientos carcelarios del mundo en que vivimos. William Dorrit ha pasado tanto tiempo en la cárcel por deudas, que se le considera el «padre» de Marshalsea y un respetable y respetado residente. Allí nació Amy, la pequeña Dorrit, que ejerce de costurera en casa de Mrs. Clennam, señora dura y piadosa, que sufre la doble prisión de su enfermedad y del

remordimiento por haber privado a Dorrit de una herencia considerable. Su hijo, Arthur Clennam, descubre la injusticia y libera a los Dorrit de Marshalsea. Pero después será Arthur quien irá a parar a la cárcel, y allí le cuidará Amy, a quien él adora, aunque el desnivel económico existente entre ambos le impide expresarle su cariño. Un nuevo giro de la rueda de la fortuna reduce otra vez a la pobreza a los Dorrit, y entonces Arthur y Amy están en condiciones de realizar sus ilusiones. Uno de los caracteres que también están encarcelados en este mundo es Miss Wade: su prisión consiste en el odio a los hombres por haberse visto dos veces defraudada en el aspecto sentimental. Otro personaje colectivo es la sociedad, aprisionada en la maraña de los departamentos ministeriales de todos los gobiernos habidos y por haber.

En su época postrera, Dickens escribió cuatro novelas, una de las cuales quedó sin terminar. *The Tale of Two Cities (La historia de dos ciudades,* 1859) es una narración vigorosa, escrita probablemente bajo el influjo de Carlyle; tiene como fondo la Revolución francesa. La descripción, al empezar la novela, de la marcha del correo de Dover por la colina de Shooter's Hill, camino de Londres, una noche de invierno, es soberbia; y son inolvidables la encantadora figura de la protagonista, el patetismo de la enfermedad mental del padre y la romántica generosidad del protagonista. Las dos ciudades son Londres y París durante la Revolución francesa, y en el correo Dover-Londres viajan el doctor Manette y su hija Lucie, que habían conseguido refugiarse en Inglaterra después de un largo encarcelamiento sufrido por el médico en la Bastilla por haber atendido profesionalmente a unos hermanos maltratados por el marqués de St. Evrémonde. Durante tantos años de cárcel, este distinguido médico francés sufrió un grave colapso mental; pero, una vez en Inglaterra, va recobrándose gradualmente. Es allí donde el simpático compatriota Charles Darnay, joven profesor de francés, traductor y escritor, entra en contacto con los Manette y se enamora de Lucie. Darnay es hombre dispuesto y agradable, capaz de abrirse paso; se casa con Lucie y emprenden una vida de perspectivas felices. Pero Darnay, que oculta bajo este nombre el hecho de ser sobrino de St. Evrémonde y que había renunciado a su condición y herencia por disconformidad con los procedimientos de la aristocracia del antiguo régimen, se ve obligado a hacer un viaje a Francia para tratar de salvar la vida de un fiel criado, al que se acusaba de haber servido a la nobleza en el exilio. Darnay, a pesar de su actitud y sentimientos liberales, es arrestado y condenado a muerte. Entonces ocurre algo románticamente heroico, que redime a la humanidad de muchas de sus deficiencias. El abogado inglés Sydney Carton, hombre atolondrado y desconcertante, es capaz de sacrificar su vida por amor a Lucie. El parecido entre Carton y Darnay es extraordinario. El abogado visita a Darnay en la prisión conducido por un espía; con gran asombro de Darnay, que no parece saber lo que se hace, intercambian sus trajes, y Carton sustituye a Darnay en la guillotina para que Lucie pueda ser feliz. *The Tale of Two Cities* es una novela de fondo histórico que revela las atrocidades, contradicciones y heroísmos que puede realizar el hombre, individual y colectivamente, en momentos de exaltación y de grandes crisis.

Great Expectations (Grandes esperanzas, 1860-61) es una novela muy apreciada por los lectores de Dickens; para algunos, la mejor. Constituye una síntesis de las cualidades del autor: tiene un protagonista simpático, que relata los altibajos de su vida; incluye misterio y una historia de amor, incidentes, personajes llenos de comicidad, expectación y una gran vivacidad narrativa. Asimismo presenta más figuras amables y atractivas y menos hombres viles que ninguna otra de sus novelas. Pip —Philip Pirrip— es un muchacho de pueblo que vive en casa del herrero Joe Gargery, marido de su hermana. Pip entra en contacto con Miss Havisham, una señora desquiciada como consecuencia de haber sido abandonada por su novio la misma noche de bodas. Esta importante dama ha prohijado a una niña, Estella, de belleza deslumbrante, con el solo fin vengativo de utilizarla para torturar a los hombres. Pip, una vez mayor, se enamora de Estella, tan fascinadora como fría, y se propone mejorar de posición social para casarse con ella. Pronto conquista cierto bienestar económico; mientras tanto, por un conducto misterioso, que él presume que es Miss Havisham, recibe esperanzas de opulencia. Halagado por estas posibilidades, se desplaza a Londres, donde adopta una nueva forma de vida que le hará despreciar a su sincero y benévolo cuñado y aun a la persona que le enviaba el dinero, Abel Nagwitch, un escapado de presidio que había hecho fortuna en Australia y a quien Pip, de muchacho, había auxiliado en su fuga de la cárcel. El conocimiento de la procedencia del dinero y la visita de la persona que se lo enviaba le derrumban, y, además, recibe la noticia de que Estella se ha casado con un hombre brutal. Pip vuelve a la pobreza y, aleccionado por la adversidad, regresa a casa del generoso herrero, decidido a dedicarse a un trabajo honrado. Al fin entra en contacto con Estella, que, primero, se había separado del marido, y luego, enviudado. La novela termina en un tono entre nostálgico y esperanzador, con una escena en que Estella y Pip, sin cita previa, coinciden en el mismo banco del jardín en el que se habían despedido para siempre. Se puede entrever un posible reajuste sentimental. Se descubre una transformación en Estella, y el nacimiento de un afecto que abre paso a la esperanza. *Great Expectations* manifiesta una orientación de Dickens en un sentido más realista, acaso de acercamiento a Thackeray.

Entre tantas creaciones simpáticas de Dickens, pocas ofrecen las amables cualidades de algunos de los personajes de *Our Mutual Friend (Nuestro común amigo,* 1864-5). La acción de esta novela se sitúa en el Londres de los años 1860, con montones de desperdicios que se trajinaban en la ciudad, y duros traficantes que, conociendo su valor potencial, se enriquecían adquiriéndolos. John Harmon había sido enviado al extranjero por su padre, a la edad de catorce años; a su regreso lo encontramos en Londres, con el apellido de Rokesmith, que ha adoptado para ocultar su identidad y ver así las cosas con más independencia. Recurre a este procedimiento porque sabe que su padre, basurero opulento, dueño del Golden Dustman, le nombrará heredero con la condición de que se case con Bella Wilfer, una joven a quien no ha visto nunca y desea conocer bien antes de comprometerse con ella. John consigue colocarse de incógnito como secretario de

Mr. Boffin —el encargado del Golden Dustman, la empresa de su padre—, hombre de la mayor amabilidad y honradez, y presunto heredero de la fortuna de los Harmon, en caso de no serlo John. La atractiva Bella, que ha sido adoptada por los Boffin, infatuada por la presunta fortuna, se ha convertido en una muchacha de insoportable arrogancia. John se enamora de ella, y recibe un descarado desplante. La bondadosa mujer de Boffin descubre, enternecida, que John Rokesmith es John Harmon. Intuyendo que, pese a las apariencias, Bella es en el fondo una joven de buen corazón, los Boffin conciben una estratagema para convencerse de sus sentimientos. Mr. Boffin fingirá transformarse en un avaro intratable, corrompido por el afán de riqueza: empieza por difamar a John y acaba poniéndolo en la calle. Entonces Bella, que ha despertado al amor y se ha abierto al cariño de John, a la vez que ha comprendido lo nocivo que puede ser el desmedido afán de ganancia, abandona a los Boffin para casarse con él. La identidad de John se descubre inmediatamente. En *Our Mutual Friend,* Dickens se propone hacer un estudio de una sociedad apasionada con la adquisición y posesión de bienes materiales. Con dinero se legaliza todo, afirma el Genio del Coro Social resumiendo el sentido de esta sociedad, y todo se compra con él: ingreso en el Parlamento, mujer, amigos, adulaciones, elogios.

Cinco años después de la aparición de *Our Mutual Friend,* Dickens empezó a trabajar en *The Mystery of Edwin Drood* (1870), la novela que estaba escribiendo cuando murió, y de la cual sólo aparecieron seis capítulos de los doce que tenía planeados. Nadie duda de las posibilidades de esta novela, de la perfecta caracterización de algunos de sus personajes, de la segura orientación de su trama, cuya conclusión no es posible determinar [6].

Dickens no fue sólo un gran novelista. Al hablar de él hay que mencionar también al fecundo escritor de ensayos, cuentos, bocetos costumbristas, obras de viajes e incluso piezas dramáticas de carácter cómico. Sobre todo, no se puede terminar una semblanza de Dickens sin detenerse en el cantor de la Navidad. Son múltiples las ocasiones en que, en un breve cuento o en un capítulo de novela, Dickens evoca la vibración que la gran fiesta produce en el corazón del hombre. Lo mejor que escribió sobre este tema son los tres cuentos de Navidad, *A Christmas Carol (Canción de Navidad* o *Villancico navideño,* 1843), *The Chimes (El carillón* o *Las campanas,* 1844) y *The Cricket on the Hearth (El grillo del hogar,* 1845). Cualquiera de ellos constituye una admirable introducción al estudio de las posibilidades de Dickens como novelista: su calidad poética, su estilo y los principales elementos de su ideología. En *A Christmas Carol* y en *The Chimes* aparecen, en forma sumamente concisa, su modo de ambientar los personajes, su simpatía hacia los hombres y las cosas por humildes que sean, su ironía frente a lo pomposo y externo y su acusación del desajuste social, no desde el punto de vista de ningún partido, sino por pura reacción individual de justicia humana; también se manifiestan aquí el satírico desprecio del autor por el afán de lucro, por el reformismo confiado y trivial, y por la suficien-

[6] John Forster, amigo y biógrafo de Dickens, en su libro sobre el escritor, nos ofrece como posible final el relato de un asesinato y el convencimiento del culpable de haber cometido inútilmente el homicidio. Aun así, *The Mystery of Edwin Drood* sigue siendo un misterio.

cia del racionalismo victoriano. Todo esto, fundido y envuelto en el ambiente de la Navidad londinense, santificado por el frío y por el sonar de las campanas, con la sensación de felicidad en el corazón de los que saben oírlas y captar, aunque sólo sea instintivamente, el sentido de la fiesta y el calor de los hogares. Finalmente, con un procedimiento característico de su arte, Dickens pondrá ante nuestros ojos el estallido poético y la exaltada alegría e irresponsabilidad de los humildes y el abotargamiento de la emoción en los poderosos, mercantilizados o pedantes, en su aparente grandeza o en su fría opulencia. De los tres cuentos de Navidad de Dickens, *The Cricket on the Hearth* es el que menos tiene de cuento y el menos navideño. Es un poema en prosa sobre la vida de hogar y un canto al cariño conyugal y familiar; poético esbozo de novela, de lo que la vida suele ser entre los humildes, los que están en contacto con la naturaleza y las cosas cercanas a ella —el barro de los caminos, la ventisca, la carreta y el caballo, el perro, el anciano al borde de la cuneta, el hogar caliente que aguarda, la esposa y el hijo pequeño—, y la sana y espontánea alegría que brota de sus corazones.

Dickens es el novelista más grande de la época victoriana y su obra, con todos sus defectos, está por encima de las de sus famosos contemporáneos Bulwer Lytton, Disraeli, Thackeray, Trollope, Charlotte Brontë y George Eliot. La novela inglesa tiene una tradición ilustre en los grandes nombres del siglo XVIII, aunque en el Romanticismo su calidad es pobre, aparte las dos excepciones que constituyen Jane Austen y Walter Scott. Éste muere en 1832, el mismo año en que empieza a escribir Dickens, y la obra de Jane Austen todavía no había sido suficientemente reconocida. El hueco que deja Scott en el campo de la novela, lo ocupa Dickens rápidamente con el magisterio derivado de Richardson, Fielding, Smollett y Sterne, y, con la capacidad descriptiva y caracterizadora heredada del gran novelista escocés, proporciona un nuevo rumbo a la novela inglesa. Así, el sentimentalismo y la agresividad satírica del siglo XVIII se suavizan en Dickens, transformándose en un humorismo sentimental y un idealismo realista de carácter romántico. Con esta actitud artística que orienta su manera de ver los hombres y las cosas, estructura sus novelas sobre la base de una realidad poéticamente elaborada, y aprovecha motivos de carácter individual o social que utiliza con propósitos morales o ideológicos dentro del marco de su obra de arte. Dickens proporciona a la novela del siglo XIX inglés un carácter humanitario fundamentalmente cristiano; pero, sobre todo, es el gran escritor que, por su amable humorismo, su visión gráfica de las situaciones, su capacidad de caracterizar y caricaturizar, su vitalidad y optimismo, pone en sus creaciones literarias un sello de genialidad que las sitúa por encima de su nación y de su época.

LA NOVELA POLÍTICA, SOCIAL E HISTÓRICA

En el período que va de 1830 a 1850, el problema político y social inglés cobra grandes proporciones, y la preocupación expresada en la frase «the

condition of England» fue extraordinariamente viva. Por un lado, el campo se veía reducido a la depauperación por el doble ataque del libre cambio y la competencia industrial; por otro, la ciudad, sobrecargada de gente atraída por las fábricas y por el auge de la producción, se expande en forma de suburbios carentes de condiciones sanitarias llenos de obreros descontentos. En los estratos superiores de la sociedad, las grandes posesiones de la nobleza tradicional pasaban a manos de los nuevos magnates del comercio, que desconocían la evidente —pero difícil— verdad de que la posesión del campo implica el sentido del deber y la responsabilidad, y no simplemente el poder y las oportunidades, y mucho menos la explotación, en términos mercantiles, de la propiedad rural. En estas circunstancias aparece la novela interesada por la condición social de la Inglaterra de este período. Surge como transformación y ampliación de la novela histórica, y es histórica hasta cierto punto, ya que responde a motivaciones político-sociales. Dickens se orientó a veces en este sentido. Pero él era un artista demasiado vocacional, y su genio —no propiamente realista— se interesaba por los ambientes y personajes poéticos más que por unos motivos determinados; y, aunque sus novelas tienen una intención implícita, Dickens triunfa precisamente por la creación de personajes y situaciones, no porque defienda causas. Disraeli, Kingsley y Mrs. Gaskell intentaron, y a veces consiguieron, combinar ambos propósitos; pero ninguno de ellos puede compararse con Dickens.

Disraeli. La acometida más fuerte contra el nuevo industrialismo y la denuncia del empobrecimiento por él ocasionado no vinieron, como pudiera suponerse, del lado revolucionario, sino del conservador. Y el eficaz crítico de esta situación fue Benjamin Disraeli (1804-81)[7], el futuro gran primer ministro de la reina Victoria. Nieto de un judío veneciano asentado en Inglaterra, e hijo de un distinguido hombre de letras[8], la fortuna familiar le puso en contacto con la aristocracia inglesa. Disraeli nació en Londres. Tuvo dos grandes inconvenientes para la carrera de un hombre de sus ambiciones: el hecho de ser judío —aunque no profesaba la religión— y el de no haber estudiado en ninguno de los grandes colegios ingleses (Westminster, Winchester, Rugby, Harrow, Eton) ni en la Universidad. Pero estos inconvenientes fueron pronto superados por su tacto y su talento, y nada ni nadie le impidió llevar a cabo, en la literatura y en la política, lo que desde muy joven se había propuesto.

Disraeli escribió versos inspirados en Byron y en Shelley, y discursos políticos. Hoy lo más importante de su producción literaria lo constituyen sus novelas; entre ellas, la famosa trilogía de la «Young England» («Joven

---

[7] W. F. Monypenny and G. E. Buckle, *The Life of Benjamin Disraeli, Earl of Beaconsfield* (6 vols.), London, 1910-20. E. G. Clarke, *Benjamin Disraeli, 1804-81*, London, 1926. H. Beeley, *Disraeli*, London, 1936. Benjamin Disraeli, *The Novels of Benjamin Disraeli* (11 vols.), London, 1927-8. Idem, *Coningsby, or The New Generation*, intr. by B. N. Langdon-Davies, London, 1963. Idem, *Sybil, or The Two Nations*, intr. by Walter Sichel, Oxford University Press, 1956.

[8] Isaac Disraeli (1766-1848), autor de *Curiosities of Literature* (1791-3), *Calamities of Authors* (1812-13), *Amenities of Literature* (1841).

Inglaterra»)[9], constituida por: *Coningsby, or The New Generation, Sybil, or The Two Nations* y *Tancred, or The New Crusade.* Estas novelas presentan, en forma articulada y artística, un programa político para la solución de los problemas de Inglaterra, consistente en un conservadurismo reformado. Según Disraeli, las ambiciones de la «Joven Inglaterra» debían llevarse a la práctica ateniéndose a los siguientes principios: Inglaterra no podía salvarse ni con el antiguo conservadurismo ni con el nuevo radicalismo; pero sí podía recuperarse mediante un conservadurismo reformado, un sistema político conservador que se enfrentara con las nuevas condiciones de vida y las mejorara de acuerdo con las directrices fundamentales de la tradición. El lema tenía que ser: «Los pocos al servicio de los muchos, no los muchos al servicio de unos pocos.» No se debían dictar leyes que favorecieran sólo a un sector nacional, sino que atendieran a todo el conjunto, impidiendo que los grandes fabricantes explotaran a los obreros y que los nuevos grandes terratenientes se aprovecharan de la empobrecida clase campesina. Debía implantarse un sistema de gobierno de base tradicional, atento al conjunto de los gobernados, opuesto a todo privilegio de tipo económico y alerta contra la falta de escrúpulos de la nueva generación industrial y mercantil. Disraeli expone estos puntos de vista en sus novelas con gran eficacia, a través de brillantes protagonistas, jóvenes de gran capacidad y magnánimos, o bien hombres maduros bien situados económicamente y conocedores de los problemas políticos y sociales. Este grupo juvenil lleno de generosidad y su dedicación a la política, así como la exposición de su programa, constituyen el tema de *Coningsby.* Esta novela describe el esquema teórico de la política de Disraeli y plasma los ideales y entusiasmos de su generación en una prosa vivísima, con sugestivas pinturas de la sociedad de los años cuarenta del siglo pasado y la creación de algunos personajes muy atractivos.

El ambiente de *Coningsby, or The New Generation* (1844) lo proporcionan los acontecimientos políticos ocurridos entre la promulgación de la Ley de Reforma de la representación parlamentaria (1832) y la caída de lord Melbourne en 1841. Estos hechos ofrecen al novelista ocasión para exponer su credo político, atacar a un conservadurismo sin principios, que Disraeli relacionaba con el de Peel, y manifestar su antagonismo contra el utilitarismo y el partido liberal, que los jóvenes llamaban metafóricamente la «oligarquía veneciana». La nueva ley de pobres y el trato a los campesinos eran para Disraeli una estupidez y una vergüenza. El sistema político de la época —apoyado en politicastros que no buscaban más que el medro, como Rigby, o en mezquinos demagogos como Tadpole y Taper, servidores de los caciques— debía reformarse, buscando la representación del pueblo. Era indispensable responsabilizar y vitalizar al conjunto de los ciudadanos.

El protagonista de la novela es Harry Coningsby, un joven magnánimo —nieto del poderoso marqués de Monmouth—, cuyos padres habían muer-

[9] Grupo originado en la Universidad de Cambridge, que incluía a Alfred Tennyson y a Arthur Hallam, entre otros nombres importantes.

to. El hecho de que el padre de Coningsby se casara a disgusto de Monmouth había tenido para aquél malas consecuencias; pero, pasado algún tiempo, el nieto conquista el cariño de su abuelo, y éste le trata con gran largueza. Monmouth envía a Coningsby a estudiar a Eton y a Cambridge, y mientras éste no tiene edad de exponer sus opiniones ni de presentar problemas, está orgulloso de él y se propone nombrarlo heredero de su título y de sus bienes. Pero, en Eton, Harry Coningsby se hace amigo de Oswald Millbank, hijo de un rico industrial de Lancashire, irreconciliable enemigo de Monmouth. Harry había salvado la vida de Oswald en el río Támesis. Coningsby pasa de Eton a Cambridge, foco del movimiento de la «Joven Inglaterra», y allí, en contacto con los amigos, empieza a desarrollar su talento y a perfilar sus tendencias políticas. Disraeli aprovecha la circunstancia para ofrecer una hermosa pintura de la vida universitaria: el contacto social y la amistad entre los estudiantes; las inquietudes políticas juveniles, el tono ambiental y cultural de la vieja Universidad. La amistad de Harry con Oswald ocasiona invitaciones y estancias de Coningsby en las posesiones de los Millbank en Lancashire y el despertar de un profundo afecto entre Harry y Edith, hermana de Oswald. Todo podría desarrollarse perfectamente: cariño intenso, talento, belleza, encanto, fortuna, título; la pareja reunía en potencia un cúmulo de perfecciones. Pero, cuando el abuelo Monmouth —retrato calcado sobre lord Hertford— descubre las tendencias reformistas de su nieto, que le parecen deplorables desde el ángulo de su cerrado absolutismo, y, por si fuera poco, su decisión de casarse con Edith Millbank —la hija de su enemigo político, que además se le había adelantado en la compra de una propiedad que él deseaba—, desencadena sus iras sobre Harry. Ante la inquebrantable firmeza del joven, se produce una ruptura fatal entre abuelo y nieto. Coningsby afronta esta crisis con gran entereza, y sale de casa de su abuelo decidido a abrirse paso y labrar su propia fortuna. La verdadera actitud de Coningsby en esta circunstancia será denigrada ante Monmouth por Rigby, con sus intereses políticos y sus egoísmos. Por su culpa resultan infructuosos los pasos del nieto para acercarse al abuelo. A la muerte de Monmouth, Coningsby ha sido —aparentemente— desheredado. Ante esta situación inesperada, renuncia a su vida de comodidades y empieza a ejercer de abogado. Pero Millbank, su futuro suegro, que al principio se había opuesto al matrimonio de su hija con Harry —por prejuicios de casta contra una nobleza que consideraba caduca e inútil—, reacciona en favor del futuro yerno, cuya fortaleza de carácter le impresiona, y empieza a protegerlo económicamente. El triunfo de Coningsby no se hace esperar: sus cualidades humanas, morales e intelectuales; su figura, sus estudios, sus amistades; su apellido y la fuerza económica de su futuro suegro, todo le ayuda para triunfar y conseguir su noble objetivo. La novela termina con la elección de Coningsby para el Parlamento —precisamente por la circunscripción en que los Millbank tenían su residencia—, la formalización de su matrimonio con Edith y la restitución del título y de la herencia de su abuelo. La novela simboliza la fusión de la aristocracia reformada con la emprendedora burguesía industrial, junto con un despertar de la nación hacia un porvenir

político, social y económico que promete ser positivo por estar basado en las necesidades y en las virtudes de un pueblo dispuesto a enfrentarse con la realidad.

Sybil, or The Two Nations (Sybil, o las dos naciones, 1845) es una novela de ambientación realista y tono romántico sobre la miseria y las degradantes condiciones en que vivían los desheredados de la Inglaterra del siglo XIX. Las dos naciones representan a los ricos y los pobres, dos clases que no se tienen simpatía, y entre las que no es posible la comprensión, ni el diálogo; dos clases para las que existen leyes diferentes, cuyas vidas son completamente distintas, como si habitaran en distintos planetas. Disraeli describe en *Sybil* las deplorables condiciones en que viven los trabajadores de los primeros años del reinado de Victoria, los bajos salarios que perciben, las insalubres viviendas que habitan, debido todo ello al egoísmo e insensibilidad de la mayoría de los grandes terratenientes y patronos. En este marco se desarrolla la historia amorosa de Charles Egremont, joven inteligente, culto y magnánimo, hermano menor de lord Marvey —uno de los peores individuos de la aristocracia—, y Sybil, la hija de Gerard, uno de los dirigentes del movimiento de la clase trabajadora. A Disraeli le interesa unir en el amor elementos social o políticamente dispares o encontrados. En este punto, aquí va todavía más lejos que en *Coningsby,* pues Sybil pertenece a la familia del último abad de Marney, cuyas posesiones habían sido confiscadas en el reinado de Enrique VIII y ahora estaban en poder de la familia Egremont. Estas circunstancias dan aliento dramático a la situación y realzan el valor de la novela. En *Sybil* se hace una mangífica defensa del sistema monástico medieval y de su misión social, económica y cultural. Con la extinción de los monasterios —dice un personaje de la obra— expiró la única forma de comunidad que se ha conocido en Inglaterra; porque lo que ahora existe no es comunidad, sino gregarismo, y el gregarismo es una fuerza disociadora más que un principio unificador. En Inglaterra no hay cooperación, sino separación y aislacionismo; tampoco hay propiamente sociedad, porque sociedad significa unidad de propósito [10].

En *Tancred, or The New Crusade (Tancred, o la nueva cruzada,* 1847), Disraeli aborda la cuestión de las relaciones entre la religión y el Estado. Uno de los problemas más delicados y más difíciles, si se desea alcanzar un verdadero equilibrio, es determinar el puesto de la religión en la comunidad social. En esta novela, Disraeli aúna, con verdadero interés, el destino y la vocación religiosa ancestrales de la raza judía con las aspiraciones de un joven aristócrata inglés que sueña con revitalizar la sociedad mediante una renovación espiritual de la religión cristiana. Tancred —lord Montacute— es hijo de los duques de Bellamont, familia respetabilísima, anclada en la ortodoxia del anglicanismo tradicional. Es un joven que ha reflexionado mucho sobre las condiciones sociales y religiosas de la Inglaterra de su tiempo, y bajo el influjo de esta honda preocupación, al llegar a la mayoría de edad, rehúsa integrarse en la cámara de los lores y anuncia

[10] Ver *Sybil,* libro II, cap. V.

a sus padres su intención de desplazarse a los Santos Lugares. Su interés por viajar a Tierra Santa se basa en la inquietud que siente por desvelar el «gran misterio de Asia» y oír directamente la voz de Dios, que iluminará la trayectoria de sus ilusiones. Tancred desea descubrir la verdad judeocristiana para regenerar espiritualmente la sociedad inglesa. Sus padres consideran que este proyecto es una quimera, y llaman al obispo para que le disuada con sus buenos consejos. Aunque le habla del nuevo espíritu que surge en la Iglesia de 1845 [11], la visión del prelado es muy secular y diocesana, mientras que la de Tancred es inspirada y mística. Así, cuando aquél le comunica que pronto verán un obispo en Manchester, el joven le contesta románticamente que lo que él quiere ver en Manchester no es un obispo, sino un ángel. Aun dentro del tema religioso, Tancred y el obispo hablan idiomas diferentes y no pueden entenderse. La entrevista no resulta nada satisfactoria, y el joven lord se marcha a Jerusalén, para visitar el Santo Sepulcro y viajar luego al monte Sinaí, con la esperanza de recibir —como Moisés— la revelación divina. En determinado momento oye la deseada comunicación, según la cual debe promocionar la doctrina de la «igualdad teocrática», igualdad tan predicada como desatendida. En Palestina, Tancred se ve envuelto en las intrigas de dos sectas del Líbano, una cristiana y otra musulmana, y cae bajo el influjo del emir Fakredeen, que trata de convencerle de que el centro de gravedad político ha pasado de Europa a Asia. Después de varias experiencias y aventuras, que le dejan muy desilusionado, Tancred se enamora de Eva, una judía bellísima, que le corresponde y a la que el noble inglés le pide que se case con él. Este romántico amor del cristiano y la judía —con el que Disraeli nos lleva de nuevo a la aglutinación de signos dispares— se interrumpe por la súbita llegada del duque de Bellamont. Y así termina la novela, sin llegar a ninguna conclusión definitiva. El «gran misterio de Asia» no ha sido penetrado, pero queda claro que la espiritualidad cristiano-judaica puede regenerar grandes zonas de la sociedad europea infectadas por el utilitarismo.

Antes y después de la trilogía de la «Joven Inglaterra», Disraeli escribió novelas de carácter autobiográfico, o que exponían su pensamiento o su línea de acción. *Vivian Grey* (1826-7) describe el derrumbamiento de las ambiciones sociales y políticas de un joven inteligente, optimista, precoz y simpático, que sin duda alguna es un reflejo del escritor en su primera juventud. *The Voyage of Captain Popanilla* (1827) es una graciosa sátira política, que describe cómo la paz y la felicidad de los habitantes de la idílica isla Fantaisia desaparecen cuando Popanilla encuentra en la playa una caja con tratados de economía de la escuela utilitarista. Popanilla, que hasta entonces había sido un fantaisiano corriente, al descubrir que el ocio o el placer son una injuria y un delito contra la sociedad, puesto que no son productivos, se convierte en reformador. De los filósofos utilitaristas aprende que el hombre no se debe a sí mismo, sino a la sociedad, y que su obligación es hacer todo lo posible para que la nación sea lo más rica y lo más poderosa posible, aunque todos y cada uno de sus súbditos sean

[11] Gracias al impulso religioso del Movimiento de Oxford.

infelices y miserables. Con estas convicciones, Popanilla se propone realizar la conquista ideológica de la isla, y adquiere gran prestigio entre los niños que han terminado la educación primaria. Éstos serán sus discípulos y, en vez de continuar los estudios, se convertirán en propagandistas, pues así lo exige el bien de la sociedad. Sus voces resuenan por toda la isla, hasta que las madres, disgustadas por el desbarajuste escolar, acuden al rey. Éste llama a Popanilla, y no se deja convencer por sus ideas; al contrario, le dice que si es capaz de organizar una nación sin contar con el tiempo ni la práctica ni la preparación, sólo con la ayuda de uno o dos tratados de economía, también será capaz de hacerse a la mar como capitán de un barco, aunque no haya puesto jamás los pies en una nave. «¡Buen viaje, capitán Popanilla!», le dice el rey, y le envía a reformar otras islas. Con el barco a la deriva, Popanilla llega a Vraibleusia, el país de los ferrocarriles y las máquinas gobernado desde Hubbabub, su inmensa capital. Disraeli aprovecha la circunstancia para hacer una severa crítica del Londres de 1827 y de sus problemas, el absurdo y la competencia, el afán colonial manifestado a voces, las contradicciones del Ministerio de Asuntos Exteriores, y otros aspectos de la vida y la política británicas, fácilmente criticables. *Ixion in Heaven* (1833) e *Infernal Marriage* (1834) son dos sátiras que, como *Captain Popanilla,* siguen el estilo desenfadado y gracioso de Luciano y de Peacock.

The Young Duke (El joven duque, 1831) es otra novela de carácter biográfico, parecida a *Vivian Grey,* aunque más reflexiva y aleccionadora; describe las aventuras de un joven rico y las dificultades con que tropieza hasta que, con la experiencia, adquiere cierto nivel de sabiduría que le sirve para orientarse en el camino de la dignidad y la felicidad. *Contarini Fleming, a Psychological Romance* (1832) es una combinación prosificada del *Alastor,* de Shelley, y el *Childe Harold,* de Byron, y una idealización del propio Disraeli. Contarini, hijo de un barón, ministro de Estado en un reino escandinavo, no quiere seguir la carrera política que le marca su padre; se aleja de la Universidad y de sus deberes diplomáticos, y llega a Venecia, patria de los antepasados de Disraeli. Entregado a sus sueños románticos, se enamora de su prima Alceste y, a pesar de que la joven está comprometida con otro, se fuga con ella y pasan una temporada de felicidad. Alceste muere de parto, y Contarini sigue un rumbo parecido al de Manfred y al del Giaour. La obra termina como un eco en prosa de los viajes de Byron por España, Europa y Oriente. Esta novela, a pesar de su incoherencia, fue elogiada por Goethe, Heine, Beckford y Fanny Burney. *Henrietta Temple* (1834-7) es una historia de amor, y así se subtitula. La narración sigue la trayectoria autobiográfica de amores infortunados, y trata de reflejar con fidelidad el conflicto y la pasión de un joven que, estando prometido con una mujer rica, se enamora locamente de otra que carece de fortuna. Ambas le quieren, y la solución consiste en hallar el hombre adecuado para ampliar el triángulo amoroso. Una vez solucionados los problemas de amor propio, dignidad e intereses, las dos parejas se armonizan de acuerdo con sus caracteres y sentimientos. *Venetia* (1837) es una curiosa interpretación novelada de la vida de Byron, con mezcla de

la de Shelley, situada por el autor en la última parte del siglo XVIII. Disraeli sentía gran devoción por Byron, y tenía un conocimiento poco común, en su época, de la vida y la obra de ambos poetas. En sus creaciones se permitió mezclar las personalidades de los dos escritores, y el resultado fue una brillante revelación para el público contemporáneo. Venetia es el nombre de la hija de Marmion Herbert y de su mujer, lady Annabel. Corresponde, por tanto, a Ada, la hija de Byron. Por desavenencias de carácter moral, religioso y político, lady Annabel se separa de su marido, y él se une a las fuerzas de la sublevación norteamericana, llegando a ser general. Después se retira a Italia. Venetia queda totalmente al cuidado de su madre y sin saber nada del padre; pero, al crecer, siente hacia éste un intenso cariño que se acrecienta al encontrar un retrato y algunos sonetos suyos. Entonces entra en relación sentimental con el joven lord Cardúcis, quien, por participar de los mismos ideales que Herbert, no sólo no es bien recibido por lady Annabel, sino que tiene que abandonar Inglaterra a causa de un escándalo social. Venetia sufre tanto por este infortunio, que, temiendo por su salud, su madre la lleva a Italia. Allí Venetia encuentra a su padre, y logra que se reconcilie con su madre. Aparece también Carducis, y simpatiza tanto con Herbert, que lady Annabel acaba aceptándolo. Cuando todo parece orientarse por el buen camino, Carducis y Herbert pierden la vida en una tormenta, al zozobrar su yate en el golfo de Spezia [12].

Las dos novelas de sus últimos años son *Lothair* (1870) y *Endymion* (1880). Verdaderamente, Disraeli tenía vocación de novelista, puesto que ni sus importantísimas ocupaciones políticas impidieron su actividad narrativa, aunque acaso la limitaran. *Lothair,* también de carácter biográfico, contiene muchas referencias a la política y a la religión, aunque no propone, como *Coningsby,* por ejemplo, un programa político concreto. El protagonista de *Lothair* es un noble, heredero de una gran fortuna, que, al cumplir los veintiún años, se siente atraído por diferentes posturas ideológicas y religiosas, representadas en la novela por tres mujeres excelentes. Todas quisieran ganar para su respectiva causa a Lothair y su fortuna: Clare Arundel es una católica bellísima; Theodora, una entusiasta partidaria de la libertad italiana propugnada por Garibaldi, y lady Corisande, convencida anglicana. El joven sufre el influjo de las tres ideologías y de las tres hermosas damas. Después de muchas aventuras, incluso en el campo de batalla, consigue salir de Italia y reunirse en Inglaterra con lady Corisande, su primer amor. La obra sigue a grandes rasgos las fluctuaciones religiosas e ideológicas del propio Disraeli. Diez años después de *Lothair* apareció *Endymion,* su novela postrera. Es una mezcla de fantasía y realidad; relata la vida de aventuras amorosas y éxitos sociales del protagonista, que consigue triunfar influido por admirables mujeres que se identifican con sus ideales e intereses. Como sucede en *Venetia,* Disraeli altera aquí a su gusto

[12] El criado de Byron, T. Falcieri, que estuvo con Shelley en Lerici, pasó al servicio de Disraeli. Es evidente que éste después conoció personalmente a Trelawney, testigo de la muerte de Shelley en la costa de Viareggio, en el verano de 1822.

la vida de los personajes históricos, dando a sus itinerarios el curso que mejor le parece.

Las novelas de Disraeli, leídas cronológicamente, proporcionan una vívida y reveladora visión de la historia política y social de la Inglaterra romántica y victoriana, y son al mismo tiempo una autobiografía imaginativa e idealizada de uno de los hombres que intervino más directamente en los asuntos de su patria.

Kingsley. En contraste con la de Disraeli, la vida de Charles Kingsley (1819-75) [13] transcurre con la modestia y sencillez propias de un ministro rural anglicano. Hijo de clérigo, estudió en el King's College de Londres y en el Magdelene College de Cambridge; se ordenó, y pasó la mayor parte de su vida en su parroquia de Eversley (Hampshire). Su producción literaria presenta tres tendencias: novelas de carácter político-social, novelas históricas y cuentos y fantasías para niños. Como escritor político-social —más social y humanitario que político—, Kingsley aborda temas semejantes a los estudiados por Disraeli: los campesinos, los obreros de las ciudades, los terratenientes, los propietarios industriales; es clara su preocupación por hallar una fórmula según la cual unos y otros pudieran vivir en paz, participando todos del fruto de sus iniciativas y de su trabajo. Kingsley era un hombre sincero, entusiasta, no demasiado culto; un pastor rural de buena fe y sin ambiciones. En contacto con las obras de Carlyle primero, y después en relación personal con F. D. Maurice [14], sintió el impulso necesario para dedicarse a la causa social y, con ayuda de una selección de hombres abnegados, fundó el grupo de los Socialistas Cristianos. Esta asociación se dedicaba a aliviar a los abrumados por el trabajo, a los explotados y desnutridos, a los hombres, mujeres y niños sometidos a la rudeza de una fuerza comercial sin escrúpulos. Pero, como suele suceder, los miembros del grupo social-cristiano inspiraron recelo a los mismos a quienes se proponían ayudar con todo desinterés, precisamente porque expusieron su doctrina con realismo y sinceridad y no se valieron de la demagogia. Los folletos de Kingsley aconsejaban a los hombres que no esperasen la salvación de los decretos de ningún gobierno, sino que la buscaran con el esfuerzo personal y resueltos a conseguir una superioridad moral: «Sed sabios y prudentes, y después procurad ser libres; pues entonces estaréis preparados para serlo» [15]. Pero la humanidad nunca está muy dispuesta a esforzarse y a merecer el premio del sacrificio.

---

13 Una Pope-Hennessey, *Canon Charles Kingsley*, London, 1949. Robert B. Martin, *The Dust of Combat. A Life of Kingsley*, London, 1959. Charles Kingsley, *Life and Works* (19 vols.), London, 1901-3. Idem, *Alton Locke. Tailor and Poet*, intr. by Thomas Byron, London, 1970. Idem, *Hypatia*, intr. by Ernest Rhys, London, 1968. Idem, *Westward Ho!*, intr. by James A. Williamson, London, 1960.

14 Frederick Denison Maurice (1805-72), ministro anglicano y socialista cristiano, fue profesor de literatura inglesa e historia en el King's College de Londres (1840-53), y después fue nombrado profesor de filosofía moral en Cambridge (1866). Es autor de varias obras de filosofía, teología y religión. Consideraba que el verdadero socialismo era la consecuencia inevitable de un cristianismo auténtico.

15 Esta era la conclusión a que se llegaba en un cartel expuesto por todo Londres (12 de abril de 1848) y dirigido a los «Trabajadores de Inglaterra». Ver George Saintsbury, «The Poli-

Kingsley no se interesó por los movimientos de su tiempo contra la bebida, o en apoyo de los derechos de la mujer; pero sí puso todo su empeño en favorecer las medidas higiénicas y sanitarias. Sus ideas en esta tendencia se encuentran en las novelas *Alton Locke: Tylor and Poet (A. L.: Sastre y poeta,* 1850), *Yeast, a Problem (Levadura, un problema,* 1851) y *Two Years Ago (Hace dos años,* 1857), obras interesantes por la información que ofrecen y por las aspiraciones a que apuntan, aunque de escaso valor artístico. Constituyen una trilogía de orientación social y moral, en la que se descubren las causas del movimiento obrero inglés. Influido por Coleridge, que insistía en que el cristianismo debía comprometerse en la reforma de la sociedad, Kingsley trató de impulsar a la Iglesia anglicana para que realizara esta transformación. El celo de Kingsley no prevaleció, pero dejó huellas; la más importante es *Alton Locke,* documento tan significativo como, en el terreno de la fe y la duda, *In Memoriam,* de Tennyson; acusación tan apasionada de los ultrajes que los ingleses inferían a sus compatriotas desfavorecidos como el *Chartism,* de Carlyle. *Alton Locke* es un libro amargo e inquietante, que contiene fragmentos de fuerza combativa y otros de notable belleza. Es la novela de un trabajador, un sastre con dotes de poeta, que escribe poemas de tendencia social progresista. Miembro del movimiento obrero —«Chartism»—, al relatar sus actividades, Alton hace a la vez la historia del partido. Fracasado su proyecto y derrotado el movimiento, renuncia a la idea de utilizar la fuerza para llevar a cabo una revolución democrática, y adopta la actitud kingsleyana de recurrir a la persuasión moral. Esta novela de laborismo radical facilita la comprensión de ciertos aspectos capitales de la sociedad victoriana en su período culminante.

Más éxito obtuvo Kingsley con sus tres novelas históricas, *Hypatia, or New Foes with an Old Face (H., o enemigos nuevos con semblante viejo,* 1853), *Westward Ho! (¡Rumbo al Oeste!,* 1855) y *Hereward the Wake* (1866), aunque no todas ellas son igualmente objetivas ante los hechos históricos que les sirven de base. Las más importantes son las dos primeras, y, sin ser la más famosa ni la más leída, *Hypatia* es la mejor. Su acción transcurre en la Alejandría de los últimos tiempos del Imperio Romano, y uno de los «enemigos nuevos con semblante viejo» es el escepticismo como actitud intelectual. La novela presenta la turbulenta ciudad de Alejandría cuando el gobernador Orestes apenas puede controlarla con sus legionarios; una Iglesia vigorosa y expansiva, al frente de la cual está el patriarca Cirilo; la presencia de los godos, desligados de la ley, y la sutil pero intensa influencia de la antigua filosofía griega —en forma de neoplatonismo—, representada por la hermosa Hypatia, hija del matemático Theon de Alejandría. Philammon, un joven monje cristiano del desierto de Egipto, llega a Alejandría, y en el complicado laberinto ideológico de la ciudad pierde la fe. Le fascina, por un lado, la templanza y la cordura de la doctrina de Hypatia, y, por otro, le repele el fanatismo y la violencia de los monjes alejandrinos. Sufre la horrible experiencia de ver a Hypatia destrozada por

---

tical and Social Novel», cap. XI de *The Cambridge History of English Literature,* vol. XIII, Cambridge, 1935, pág. 358.

una multitud de cristianos enfurecidos. Finalmente, vuelve a los riscos del desierto, después de aprender una lección de tolerancia. Lo que Kingsley quiere mostrar en esta obra, que es sincera, equilibrada y libre de tendencias, es el hecho lamentable de que la Iglesia de aquella época y de aquella parte del Imperio Romano rechazó la posibilidad de incorporarse la gracia y belleza de algunas tendencias espirituales de entonces, especialmente la espiritualidad neoplatónica, y aceptó, en cambio, un áspero ascetismo como símbolo de perfección. El crítico y el historiador se preguntan, por su parte, cómo Kingsley no supo relacionar este fenómeno con la brillante apertura del mundo católico renacentista frente a la rígida aridez de la Reforma.

Westward Ho! es la novela más popular de Kingsley, que ha sido leída por la mayoría de los ingleses y la que más ha influido en la opinión de éstos sobre la España del siglo XVI. Es obra de exaltación patriótica, de aventuras y empresas navales de la época de Isabel I. Las actividades de sus personajes y los ambientes geográficos son isabelinos, pero los esquemas ideológicos y las reacciones ante los hechos son francamente victorianos. Amyas Leigh ha acompañado a Drake en su viaje alrededor del mundo. Participa después en una acción militar contra los españoles que Felipe II había enviado a Smerwick Harbour (1580), para apoyar a los irlandeses contra Inglaterra, y allí hace prisionero al capitán español Guzmán María Magdalena Sotomayor del Soto. En el condado de Devon, durante las negociaciones para su rescate, Guzmán se enamora de Rose Salterne y, ayudado por un jesuita, primo de Amyas, se casa con ella y se la lleva hacia el Caribe. Amyas —que había sido pretendiente de Rose— y un grupo de excelentes marinos zarpan en su busca, y tienen muchas aventuras y malos resultados. Rose, como inglesa, resulta sospechosa para los españoles, y, naturalmente, será víctima de la Inquisición. Después de diversos lances en América Central y sus mares, Amyas y Guzmán se encuentran de nuevo al enfrentarse los ingleses con la Armada Invencible (1588); en este combate naval, Amyas, cegado por un rayo, no puede vengarse del capitán español, y Guzmán perece ahogado. *Westward Ho!* es obra nacionalista y tendenciosa, escrita por un inglés protestante para ingleses protestantes, y refleja el sentimiento inglés popular y victoriano frente a lo católico y lo español. Escrita con una prosa viva y enérgica, está llena de prejuicios y de inexactitudes históricas.

En *Hereward the Wake* se describe la personalidad y las aventuras del personaje de este nombre, su matrimonio con la culta y encantadora Torfrida, y su levantamiento, en 1070, contra Guillermo el Normando. Obra muy poco conocida, tiene el vigor y frescor característicos de Kingsley, y, si se juzgara con objetividad, acaso se llegaría a la conclusión de que no es inferior a *Westward Ho!* Otro aspecto de la personalidad de Kingsley como prosista se manifiesta en sus cuentos para niños. *The Heroes* (1856) y *The Water-Babies, a Fairy Tale for a Land-Baby (Los niños del agua, cuento de hadas para un niño de tierra,* 1863) han gozado siempre del favor del público. Esta última es una obra de fina fantasía, precursora de las obras de Lewis Carroll (C. L. Dodgson), *Alice in Wonderland (Alicia en el*

país de las maravillas, 1865) y *Through the Looking-Glass (A través del espejo,* 1871).

Bulwer-Lytton. Edward George Bulwer-Lytton, lord Lytton (1803-73), fue un escritor que hacia mediados del siglo XIX competía con Disraeli, Dickens, Thackeray y Trollope. Novelista y dramaturgo, su producción múltiple y variada gozaba de una aceptación que, con el paso del tiempo, puede parecer increíble. Lytton escribió novela de sociedad, de crimen, novela histórica y de la vida diaria, y novela futurista. Sus dramas *The Lady of Lyons (La dama de Lyon,* 1838), *Richelieu* (1838) y *Money (Dinero,* 1840) permanecen como obras características de su tiempo por lo que tienen de tradicional e innovador.

Lord Lytton, como Byron, estudió en el Trinity College de Cambridge, y no es de extrañar que el dandismo byroniano ejerciera en él, al igual que en el joven Disraeli, una fuerte influencia. Su novela *Pelham* (1828), como *Vivian Grey* (1826), de Disraeli, pero con mejor fortuna, nos ofrece aspectos de la vida social y política del momento. La narración toma como eje argumental la serie de aventuras del caballero Henry Pelham, un joven «dandy», ingenioso, arriesgado y romántico, que se enamora de Ellen, la hija de un amigo suyo mayor, sir Reginald Glanville, de quien sospecha que es autor de un asesinato. Sir Reginald confiesa a Henry lo que sabe del caso, y éste descubre al verdadero asesino, valiéndose de una tercera persona de moral dudosa. A *Pelham* sigue *The Disowned (El repudiado,* 1829), que es la historia de un joven aristócrata a quien su padre no reconoce como hijo a causa de falsas sospechas, hasta que se esclarece la situación. También aparece en esta obra un estafador —copiado de la realidad histórica—, que muere ejecutado. Estas primeras novelas de lord Lytton presentan claras influencias de Byron, de Godwin y del goticismo de Mrs. Radcliffe.

Durante un viaje a Italia, lord Lytton recibió el influjo de Scott, y a su regreso aparecieron dos novelas históricas de tema italiano. No hay en él la imaginación creadora de Scott ni la gracia de su estilo, pero se esfuerza por presentar la realidad histórica y arqueológica con la mayor precisión. Su novela más conocida en este campo es *The Last Days of Pompeii (Los últimos días de Pompeya,* 1834), recreación del ambiente de la ciudad y de la vida romana poco antes de la destrucción de Pompeya por la erupción del Vesubio el año 79. El motivo romántico lo proporcionan los amores de una pareja griega, el joven Glauco y su novia Ione, y los torcidos propósitos de Arbaces, el tutor de Ione, que está enamorado de ella. La obra ofrece una adecuada visión de la sociedad de la época —vida familiar, costumbres sociales, ritos religiosos, diversiones—, y expone cómo la fe cristiana iba penetrando en el mundo pagano. Uno de los aspectos más fascinantes de la obra es la descripción de la eficacia y delicadeza con que se ejercía la caridad y el apostolado en esta primera etapa del cristianismo. En el momento del desastre producido por el volcán, y cuando las calles de la ciudad están abarrotadas de gentes que huyen de la catástrofe, una joven esclava ciega, Nidia, que ama en secreto a Glauco, consigue sal-

var a los novios conduciéndolos al puerto a través de las tinieblas. La erupción, y los temblores de tierra que la preceden, actúan como agentes de la justicia poética y proporcionan a la obra un final apocalíptico. *Rienzi, the Last of the Tribunes (Rienzi, el último tribuno,* 1835) se basa en la historia de este tribuno romano del siglo XIV, sus ambiciones, cualidades y defectos, y sus objetivos y su malogrado fin. Rienzi, senador de la República Romana, murió asesinado en su lucha por la libertad y la unidad de la Italia de su tiempo. La turbulencia política de este episodio proporciona a la obra una emoción que no desmerece de la que el lector experimenta leyendo la novela sobre Pompeya. De Italia, lord Lytton pasa temáticamente a España, y nos proporciona con *Leila* (1839) una novela que tiene como fondo histórico la conquista de Granada. Esta obra no tiene la ambición literaria ni alcanza los resultados artísticos de *Rienzi* y *The Last Days of Pompeii.* A partir de aquí, el marco de las novelas de lord Lytton vuelve a ser Inglaterra, la Inglaterra de la conquista normanda y de la Guerra de las dos Rosas. *Harold, or The Last of the Saxon Kings (H., o el último de los reyes sajones,* 1848) sigue la pauta histórica de la conquista de Inglaterra por los normandos en 1066, con una idea distinta de la de Scott, según se afirma en la obra. Si Scott se servía de la historia para escribir novela, Bulwer-Lytton se vale de su capacidad novelística para realzar la historia. La intención es loable; pero no suele ser fácil extraer elementos románticos de la verdadera historia. Los personajes principales son Harold y Guillermo el Normando, y sus motivaciones, el dominio del reino de Inglaterra. Al lado del tema político aparece también el sentimental, al que Lytton otorga capital importancia, y se pone de relieve el amor imposible entre Harold y Edith, así como las dificultades para la unión de Guillermo y Matilda de Flandes. En la batalla de Senlac perecen el príncipe sajón y su amada. *The Last of the Barons (El último barón,* 1843) quiere ser una interpretación filosófica de los cambios sociales de un período, y su argumento se centra en la fase final de la Guerra de las dos Rosas. El último barón es el conde de Warwick, llamado el hacedor de reyes. Se perfilan y describen con acierto los personajes históricos y sus cavilaciones, intrigas y luchas para la obtención del poder; el elemento amoroso interviene con mesura. El nigromante Friar Bungay, el inventor Adam Warner, su preciosa hija Sybil y sus amores, prestan color de época a la novela con sus figuras legendarias.

En su juventud, Bulwer-Lytton fue políticamente radical; tuvo amistad con el filósofo progresista William Godwin, cuya influencia es visible en las novelas *Paul Clifford* (1830) y *Eugene Aram* (1832). Por otra parte, Lytton pertenecía a la buena sociedad; su primer éxito literario, *Pelham* (1828), está en la trayectoria novelística de Disraeli, cuya amistad con Lytton atrajo a éste al ala liberal del conservadurismo preconizado por el grupo de la «Joven Inglaterra». Hacia la mitad de su carrera, y bajo la presión del código moral victoriano y el establecimiento de la estética realista, Lytton escribió un conjunto de novelas sobre la vida corriente y familiar: *The Caxtons. A Family Picture* (1849), *My Novel, or Varieties of the English Life (Mi novela, o variedades de la vida inglesa,* 1853) y *What Will He Do with*

It? (¿Qué hará con ello?, 1858), presentadas a modo de memorias de la vida diaria, que siguen en parte, y respectivamente, la orientación de Sterne, Fielding y Dickens. Forman un conjunto interesante, pero no pueden compararse con la producción artística de sus contemporáneos Dickens, Thackeray, George Eliot, Charlotte Brontë y Trollope, que en realidad constituían una revolución en la novelística inglesa.

Uno de los aspectos más importantes de su producción literaria es el que le presenta como precursor de la novela perfeccionista, planificadora o futurista, que resulta de tanto interés en nuestro tiempo. *The Coming Race (La raza futura,* 1871), escrita un año antes que *Erewhon,* de S. Butler, describe un viaje del narrador a una región donde existe una raza subterránea, que se había refugiado desde antiguo bajo tierra, huyendo de unas inundaciones. Su civilización es más avanzada que la europea. En este país no hay guerras ni crímenes, y son las mujeres las que eligen a los hombres. Un punto muy importante es que esta raza desprecia a las sociedades que se basan en principios de gobierno mayoritario. Según los subterráneos, tomadores de «vril», el gobierno mayoritario es el gobierno de los ignorantes, pues éstos son los más numerosos. En consecuencia, sólo puede conducir al gregarismo, al empobrecimiento mental y a la degradación. Las mujeres de este país son más fuertes que los hombres, idea que sustentará en parte Bernard Shaw en *Man and Superman.* En un período en que iban despertando las masas, Bulwer-Lytton se permitía, en esta novela utópica, opinar en sentido aristocrático, o, cuando menos, contrario al gobierno basado en la opinión de la mayoría, que no está formada precisamente por los mejores.

Lord Lytton es el ejemplo perfecto del hombre de gran talento y escasa originalidad. Abarca gran variedad de clases de novela del siglo XIX, y tiene la facultad de captar los cambios de la modalidad literaria y de adaptarse a ellos con sensibilidad y tino, pero no con la profundidad imaginativa que conduce a la creación auténtica.

Wiseman. Siguiendo la trayectoria de la novela histórica es preciso mencionar aquí a Nicholas Wiseman (1802-65), nacido en Sevilla cuando su padre era el cónsul británico en la capital andaluza. Arzobispo católico de Westminster (Londres) y fundador de la *Dublin Review,* el cardenal Wiseman es el autor de *Fabiola, or the Church of the Catacombs (F., o la Iglesia de las catacumbas,* 1854), recreación novelada de la vida y el espíritu de los cristianos en la Roma de los primeros tiempos de nuestra era.

Blackmore. La historia se contrae y localiza al llegar a *Lorna Doone,* y se transforma en descripción de la vida escolar por obra del autor de *Tom Brown's School Days.* Richard Doddridge Blackmore (1825-1900) era poeta a la vez que novelista; escribió varios volúmenes de poesía, y en su prosa, al presentar las escenas naturales, aplicaba sus facultades poéticas. Su obra más apreciada, y la más conocida por los lectores ingleses, es *Lorna Doone* (1869), novela de ambiente histórico, situada en la época de Carlos II y Jacobo II, en el último tercio del siglo XVII. La acción tiene lugar

en los condados de Devon y Somerset, y narra las aventuras de John Ridd, campesino de Exmoor, que ha tenido la desgracia de que los Doone mataran a su padre. Los Doone son un clan de bandoleros que habitan en el valle contiguo. John Ridd y sus vecinos, cansados de sus desmanes, se proponen enfrentarse con los Doone y vengarse de sus numerosos crímenes. La serie de ataques y escaramuzas entre estos dos bandos constituye el trasfondo de la narración. El argumento se centra en el mutuo amor que John Ridd y Lorna Doone sienten desde jovencitos, casi niños. La descripción de este amor, las dificultades que la pareja encuentra para poder verse, los peligros que arrostran para seguir adelante con su cariño, dan a la novela un carácter eminentemente romántico. John logra liberar a Lorna del poder de los Doone; pero entonces se llega a la certeza de que el padre de Lorna es el Doone que mató al padre de John. Finalmente se descubre que Lorna no es hija de los Doone, sino de un noble escocés, a quien le habían secuestrado la niña, para casarla dentro de su clan y apropiarse de sus posesiones. La dificultad está ahora en la diferencia de linaje entre Lorna y John. La fidelidad de Lorna a su novio y los méritos de John por los servicios que presta al rey y a un viejo familiar de Lorna allanan las diferencias sociales y hacen posible el enlace. La novela está narrada por John Ridd en primera persona, como si fueran sus memorias. *Lorna Doone* es una novela que suelen leer muchos escolares ingleses en su adolescencia. Blackmore escribió otras obras, como *Clara Vaughan* (1864), *Alice Lorraine* (1875) y *Springhaven* (1887). Esta es una agradable narración de amor y de aventuras, que transcurren en el período de las guerras napoleónicas. En ella aparecen los grandes personajes de la contienda: Jorge III, el duque de Wellington y Napoleón.

T. Hughes. Thomas Hughes (1822-96), amigo de Kingsley y de Maurice, y miembro activo del grupo de los Socialistas Cristianos, reduce la historia a biografía y descripción de su propia vida escolar en *Tom Brown's School Days (Días escolares de T. B.,* 1857). La obra es una brillante interpretación de la vida de un alumno corriente en el famoso colegio de Rugby mientras era director del mismo el Dr. Arnold, extraordinario educador y padre del eminente crítico y poeta Matthew Arnold. La novela narra con simpático realismo, agilidad y frescor el desarrollo de las actividades de los niños en el colegio, retratando con propósitos didácticos sus rencillas y crueldades, su amistad y lealtad, y ofreciendo un cuadro vivo del alumnado y de su vida en la institución. La publicación de esta novela fue muy útil; además de ser un libro clásico en su género, influyó muchísimo en la idea de lo que debían ser los colegios privados ingleses de la categoría de Rugby. *Tom Brown at Oxford* (1861) es la narración novelada del período que el autor pasó en el Oriel College de la Universidad oxoniense. Aunque su lectura es muy agradable, y la obra puede considerarse la primera novela de carácter universitario, no tiene la calidad artística de la anterior.

LA NOVELA REALISTA

La novela victoriana de carácter realista deriva de Richardson, Fielding y Jane Austen, sobre todo de los dos últimos, y en su primera etapa está representada por Thackeray y Trollope, novelistas tan notables, que en ciertos aspectos se pueden alinear con Dickens.

Thackeray. William Makepeace Thackeray (1811-63) [16] nació en Calcuta, y era hijo de un inspector de tasas, el importante cargo colonial que ostentará Jos Sedley, el pomposo personaje de *Vanity Fair.* Thackeray perdió pronto a su padre, y su madre se casó de nuevo. A la edad de seis años se le envió —como era y es costumbre inglesa— a la metrópoli para estudiar y formarse, y al tocar el barco en Santa Helena, pudo ver a Napoleón paseando por los jardines de Longwood. Estudió en la Charterhouse de Londres, y luego en el Trinity College de Cambridge, donde coincidió con Tennyson y FitzGerald. Pero pronto abandonó la Universidad, sin graduarse, y se dedicó a estudiar leyes en Middle Temple. Después viajó por el extranjero, visitó a Goethe en Weimar y estuvo algún tiempo en París como bohemio con dinero; su época de corresponsal del *Constitutional,* en París, consumió las 20.000 libras que había heredado al llegar a la mayoría de edad. A los veinticinco años se casó con Isabella Shawe, y, ante la responsabilidad adquirida y la escasez de recursos económicos, comenzó a pensar en serio en hacer carrera como dibujante. No le acompañó la fortuna en esta empresa, y cuando, a la muerte de Robert Seymour, Dickens rechazó su colaboración como ilustrador de los *Pickwick Papers,* Thackeray se propuso dedicarse por fin a la literatura. Durante diez años escribe para la prensa periódica, y en ella colabora con trabajos más o menos efímeros, que aparecen con distintos seudónimos. Esto desorientó al público acerca de la identidad de Thackeray, y fue motivo de que tardara en reconocerlo cuando utilizó su verdadero apellido, en 1847, al publicar su obra capital *Vanity Fair.* En 1840 ocurre en su vida íntima un hecho infortunado. La salud mental de su mujer empieza a deteriorarse; a pesar del cariño con que Thackeray la atendió, Isabella perdió la razón por completo y fue necesario recluirla para el resto de su vida. Thackeray se quedó con sus dos hijas. Su mujer le sobrevivió treinta años.

Thackeray colaboró en el *Fraser's Magazine* y en el *Punch,* fundado en 1841; más adelante pasó a formar parte del equipo redactor de esta última

[16] Anthony Trollope, *Thackeray,* London, 1879. J. Y. T. Greig, *Thackeray. A Reconsideration,* Oxford, 1950. Gordon N. Ray, *The Buried Life,* Oxford, 1952. Idem, *Thackeray* (2 vols.), New York, 1955-8. Geoffrey Tillotson, *Thackeray the Novelist,* Cambridge, 1954. William Thackeray, *Works* (17 vols.), ed. by George Saintsbury, Oxford, 1908. Idem, *Centenary Biographical Edition* (26 vols.), London, 1910-11. Idem, *Letters and Private Papers* (4 vols.), ed. by Gordon N. Ray, Cambridge, Mass., 1945-6. Idem, *Vanity Fair,* ed. by Kathleen and Geoffrey Tillotson, London, 1963. Idem, *The History of Henry Esmond,* intr. by M. R. Ridley, London, 1963. Idem, *The Newcomes,* ed. by Lewis Melville, London, 1901; 1935.

revista [17]. Para el *Fraser's Magazine* escribió, entre otras narraciones, *Catharine* (1839-40) y *Barry Lyndon* (1844); en el *Punch* publicó una serie de artículos titulados *The Snobs of England, by one of themselves (Los esnobs de Inglaterra, por uno de ellos,* 1846-7), esbozos que comenzaron a despertar la atención del público. Pero el verdadero reconocimiento de los lectores no le llegó hasta que se decidió a publicar con su verdadero nombre las entregas mensuales de *Vanity Fair* (1847-8), que salieron también de la redacción del *Punch;* después de la sexta entrega, todo Londres comenzó a hablar de la novela y las ventas comenzaron a crecer. A partir de entonces, con diez años de retraso respecto de Dickens, su prestigio de escritor estaba conseguido.

La producción de Thackeray es voluminosa, y lo que podemos llamar su obra completa supera los veinte volúmenes. Pero el auténtico Thackeray, el verdadero novelista, puede reducirse a media docena de títulos, tres o cuatro de los cuales dan la medida de sus posibilidades. Sus primeros tanteos en el campo de la novela se manifiestan en sus tres libros de viajes. En *The Paris Sketch Book* (1840) describe su viaje y llegada a París, y cuenta sus impresiones acerca de la vida literaria y artística de la capital francesa —pintura, teatro, novela—, en las que resaltan la figura de George Sand y sus seguidores; que considera irónicamente como la cosecha producida por Diderot y Rousseau. *The Irish Sketch Book* (1843) es el resultado de su viaje por Irlanda; en él se observa la capacidad observadora propia del novelista y la visión típica del inglés al contemplar y enjuiciar la vida, costumbres y ambientes irlandeses. En *Cornhill to Cairo* (1845) Thackeray narra su viaje desde Londres hasta más allá de los confines del mundo civilizado. Atenas no le satisface, Constantinopla tampoco parece entusiasmarle, ni siquiera Jerusalén le impresiona como podía esperarse de su carácter sagrado. Thackeray es muy inglés y, como afirma en este libro, prefiere permanecer en Fleet Street de Londres con doscientas libras al año a ser el rey de Grecia. Sin embargo, estos viajes contribuyeron de algún modo a perfeccionar su capacidad de observación, y la redacción de estos libros le enseñó a escribir. De este período es también *The Memoirs of Barry Lyndon* (1844), narración de la vida y aventuras de un irlandés bravo, despreocupado y ambicioso, que, de soldado y jugador, se convierte en un afortunado hombre de mundo, y en un momento de suerte consigue escalar la plataforma de la alta sociedad y casarse con la condesa de Lyndon. Pero no se detiene aquí, sino que, llevado de su carácter, maltrata a su mujer, despilfarra su fortuna y termina sus días en la cárcel. El relato, que tiene forma autobiográfica, es directo y firme, y cautiva el interés del lector por la franqueza y el valor con que se destaca la figura del protagonista. *The Book of Snobs* (1848) es una selección de los «sketches» aparecidos en el *Punch* (1846-7). Interesa más desde el punto de vista social, y de la actitud personal de Thackeray ante el fenómeno, que desde el estrictamente literario. Es en un conjunto de esbozos satíricos contra la complacencia y la

---

[17] Al fundarse el *Cornhill Magazine,* en 1860, Thackeray fue su primer director; en esta revista apareció *Lovel, the Widower (El viudo Lovel,* 1861).

mediocridad de ciertos individuos pertenecientes a la clase media adinerada de la Inglaterra de su tiempo, y muestra el tono humorístico que iba a desarrollar en sus novelas. Thackeray no inventa la literatura anti-esnob, ni es el único escritor que ridiculiza la pomposidad y la cursilería; Dickens había proporcionado muchos ejemplos de esnobs de distintos grados. Pero Thackeray fue el sistematizador del esnobismo y el caballero andante en lucha siempre contra este defecto, que, más que defecto y motivo de risa, para él era un delito merecedor de castigo. Éste fue su punto flaco; en vez de acercarse al tema desde un ángulo humorístico —como hizo Dickens—, lo enfocó como moralista y predicador. Una figura como la de Mr. Collins, de *Pride and Prejudice* de Jane Austen, para Thackeray no tenía derecho al perdón ni apenas a la vida. Dickens se regocijaba con los esnobs; Thackeray los habría barrido de la faz de la tierra. Por desgracia para él, y afortunadamente para ellos y otras personas de diferente carácter, esto era imposible. Además, la destrucción de los esnobs habría acarreado el aniquilamiento de la sociedad. El defecto es tan antiguo como la vida misma [18], y en la época de Thackeray apareció con la violencia de una epidemia. Las causas venían dadas por la revolución industrial que, al quebrar la estratificación de la sociedad, había dado lugar a un corrimiento de escalas por parte de unos, desmesurada ambición por parte de otros, y a cierta desorientación en la apreciación de valores que habían sido estables cuando el sistema de clases era más rígido. Contra las consecuencias de esta confusión se lanzó Thackeray con toda energía; y no sólo en este libro, sino en la mayoría de sus escritos, a tiempo y a destiempo, arremetió constantemente contra los esnobs, qué para él constituían un odioso ejército de proporciones incalculables.

Vanity Fair (La feria de las vanidades, 1848) es la gran novela de Thackeray, obra importantísima de la literatura inglesa y universal. Lleva el subtítulo de «A Novel without a Hero» («Una novela sin protagonista»), lo que significa que el autor no pretendía centrar el interés de la novela en ningún personaje de un modo especial, y quería evadirse de la tradición establecida. El primer subtítulo, al aparecer por entregas en 1847, había sido «Pen and Pencil Sketches of English Society» («Esbozos de la sociedad inglesa a pluma y a lápiz»); lo cual indica que el criterio de Thackeray era realista, y que su novela iba a apartarse de la ambientación romántica para reflejar de un modo más auténtico las realidades de la vida. Thackeray se propone, pues, trazar un cuadro realista de la sociedad inglesa de su tiempo. En consecuencia, los personajes no estarán retocados ni idealizados, sino que aparecerán —en lo posible— como suelen ser en la vida corriente. La novela tampoco dependerá de ninguno de ellos, sino del conjunto, del cuadro entero de una sociedad a lo largo de doce o quince años, en torno al hecho central de la batalla de Waterloo. Si a alguien se le puede atribuir el papel de protagonista es a Rebecca Sharp —Becky—, con cuyo apellido ya nos indica Thackeray el carácter negativo o poco recomendable de esta figura.

---

[18] Como escribe Thackeray, casi con irritación, en el prólogo al libro: «Primero, se hizo el mundo; después, como consecuencia, aparecieron los esnobs.»

Amelia Sedley, la niña rica, es una buena persona, agradable y bonita, pero con poco garbo y menos inteligencia. Su novio George Osborne, militar, vale todavía menos; fuera de su presencia física, todo lo demás es en él vanidad y poca hombría. Al capitán Dobbin, el personaje mejor desde el punto de vista moral —retrato de un verdadero caballero inglés—, tampoco le prodiga el autor grandes cualidades. Jos Sedley es un esnob egoísta, y Rawdon Crawley, un militar atractivo, tan apuesto como desorientado, aunque su retrato es una obra maestra del realismo. Incluso Dobbin, que ha estado enamorado toda la vida de Amelia, se dará cuenta al final, casado ya con ella, de que su mujer es tonta, lo cual, por otra parte, tampoco le importa.

La novela empieza con la descripción de los caracteres de Becky y Amelia, y con la pintura humorística de la academia para señoritas de Miss Pinkerton en Chiswick Mall; la llegada del coche de los Sedley a recogerlas al terminar el último curso, y la reveladora escena de lo que ocurre con los diccionarios del Dr. Johnson. Becky, invitada por Amelia, se va con ella a pasar unos días en su casa. Una vez allí, y realzada su figura con los buenos vestidos que le ha regalado su amiga, Becky comienza a utilizar sus atractivos para agradar a Jos Sedley, adinerado hermano de Amelia, ex inspector colonial de tasas, recién llegado de la India. Viene después la airosa descripción del parque de atracciones de Vauxhall, en Londres, lugar al que acuden todos los personajes jóvenes de la novela, y donde el fabuloso Jos, animado por el ambiente, se declara a medias a Becky. Pero a la mañana siguiente, consciente del disparate, y advertido por George Osborne de que no va por buen camino, dirige una carta a su hermana para que le excuse ante la amiga y desaparece de Londres. El disgusto se lo lleva la sentimental y delicada Amelia, que hubiera deseado que su amiga fuera para su hermano; pero Becky, más sagaz y vital, no se disgusta. De allí Becky pasa como institutriz a la mansión del baronet sir Pitt Crawley, y este viejo cínico queda prendado de sus atractivos. Muere lady Crawley, y el día siguiente vemos a sir Pitt, todo vestido de luto, arrodillado a los pies de Becky. Pero ésta no puede aceptarlo por una razón poderosa: está ya secretamente casada con el militar Rawdon Crawley, hijo segundo de sir Pitt. Becky sale ganando en marido, pero no tanto como esperaba en fortuna; el que pierde es Rawdon, a quien desheredan en parte su padre y totalmente su tía a causa de este matrimonio, desatinado a juicio de los mayores. Mientras tanto, el padre de Amelia sufre una bancarrota, y Mr. Osborne, el padre de George, que ha medrado gracias a Mr. Sedley, prohibe que su hijo se case con Amelia. Será William Dobbin —el callado e incondicional adorador de Amelia— quien convenza a su amigo de la deshonrosa acción que esto supondría. George y Amelia se casan, y Mr. Osborne deshereda a su hijo. Pero estos sentimientos personales son arrollados pronto por algo impresionante y general: la batalla de Waterloo. Allí se encontrarán casi todos los caballeros, en su condición de militares —menos Jos Sedley, que va como observador, como interesado turista—, y las damas, para acompañarlos hasta el último momento. Es impresionante la madrugada de Waterloo y la descripción de los preliminares de la batalla. Des-

pués del baile que da la duquesa de Richmond en Bruselas, se asiste al rápido desfile de los regimientos ingleses por las calles de la ciudad, hacia el campo de batalla. La acción apenas se describe, más bien se oye y se siente desde la retaguardia. Becky se prepara por si matan a su marido, y busca de antemano refugio con Jos, que tiene allí su coche de caballos; pero no es Rawdon quien cae, sino George, el marido de Amelia. Ésta, mujer de escaso valor para afrontar los contratiempos de la vida, se queda anonadada. Pero pronto reclamará su interés el hijo que hay en camino, y a éste dedicará toda la vida. William Dobbin será el padrino del niño, y Amelia se irá a vivir con sus padres, cada vez más pobres. Becky triunfa en París, en Londres, en el río revuelto de la posguerra, con artes más o menos legítimas. En una ocasión, y no por amor, sino por mera ambición y afán de brillo y de lujo, su marido la encuentra en situación equívoca con lord Steyne, y se separa de ella después de una escena violenta con el aristócrata. Desesperado por la conducta de su mujer, Rawdon Crawley se marcha a las colonias, donde morirá. Dobbin tiene que salir con su regimiento hacia la India. Serán diez años de cartas, regalos e insinuaciones amorosas por parte de Dobbin, que Amelia, inmersa en su romántica viudez, no acaba de descifrar. El súbito regreso de Dobbin, ya comandante, por una malentendida noticia de matrimonio de Amelia, tampoco hace ver a ésta el amor que el militar le profesa. Tendrá que ser Becky quien, después de sermonearla duramente por su falta de gratitud hacia Dobbin, le ponga sobre el regazo, con el fin de abrirle los ojos, una proposición de fuga que le había hecho George Sedley, el marido de Amelia, precisamente la noche del baile antes de la batalla de Waterloo. Es una de las pocas acciones buenas y oportunas de Becky. Amelia, por fin, acepta a Dobbin. El hijo de George y de Amelia será el heredero de los Osborne. Y Becky, con los años y la experiencia, aprenderá a comportarse, y aparecerá algo más respetable ante su círculo social.

Si, en *Vanity Fair,* Thackeray nos presenta un amplio cuadro social del mundo de su tiempo, en *The History of Pendennis* (1849-50) se propone describir la historia de un joven, sus momentos afortunados y sus desaciertos y, según manifiesta el novelista, «sus enemigos y su mayor enemigo», que es el protagonista mismo. Esta obra emula el *Tom Jones,* de Fielding, y el protagonista es un retrato del propio Thackeray, adecuadamente adaptado. Como se reconoce en el prólogo, la sinceridad de un autor para escribir sobre hechos y personajes ajenos se ve limitada cuando se refiere a sí mismo; por eso, el realismo queda pudorosamente atenuado al intentar el escritor reflejarse en el protagonista. Con esta dificultad de principio, Thackeray desarrolla la vida de su personaje, un joven inglés de buena familia, amable, desinteresado, capaz de sentir nobles ideales y sentimientos firmes, que con el paso del tiempo se va adaptando a las limitaciones e imperfecciones de su época y posición y acepta la transigencia, la tolerancia y el escepticismo del hombre de mundo. Al comenzar la novela, Arthur Pendennis, recién terminados sus estudios de enseñanza media, se enamora de una actriz. Estos amores no prosperan, porque el padre de la joven se interpone; Arthur se marcha a la Universidad, donde su indolencia y extra-

vagancias lo conducen a una penosa situación económica que implica también a su madre. De estas dificultades los salva Laura Bell, hija de un antiguo pretendiente de la madre de Arthur y adoptada por ésta. Será Laura también quien anime a Arthur a abrirse paso en Londres con su carrera literaria. Allí convive Arthur con George Harrington, un joven inteligente y bondadoso, que ejerce un beneficioso influjo sobre él. La madre confía en que Arthur y Laura se casen, y así se lo indica a su hijo; pero la joven se indigna al darse cuenta de que la proposición no procede directamente de Arthur. Habrá intentos de noviazgo entre Arthur y otras jóvenes, que no prosperarán por egoísmo o falta de adecuación social. Tampoco tienen éxito las relaciones sostenidas entre Laura y Harrington. Por fin, después de haberse expuesto ambos a no pocos riesgos sentimentales, Arthur y Laura llegan a un acuerdo amoroso positivo.

The History of Henry Esmond (1852) es una novela de ambiente histórico. Nos presenta la Inglaterra de la época de la reina Ana desde el ámbito de los vizcondes Castlewood, familia católica, partidaria de la rama jacobita de los Estuardo, que sin embargo disfruta de las naturales prerrogativas de la aristocracia en la corte de la dinastía reinante. Esta obra constituye un caso aparte entre las novelas de Thackeray; si no es la mejor, es la más perfecta en estructura y estilo, y una de las novelas históricas inglesas más valiosas. El protagonista es una de las grandes creaciones de Thackeray, y las figuras de la condesa y de su hija Beatrix forman un sutil contrapunto de belleza y psicología femeninas, que someten a una difícil prueba los sentimientos amorosos de Esmond. La narración expone en seguida las circunstancias relativas a la figura de Henry Esmond, hijo —de momento considerado ilegítimo— del tercer vizconde de Castlewood, muerto en la batalla de Boyne en defensa del rey Jacobo II [19]. Henry pasa a ser el protegido de su tío, en cuya mansión sirve de paje. Henry, de unos trece años de edad, es el único de la familia que se halla en Castlewood Hall cuando entran a ocuparla sus tíos, los nuevos vizcondes. El muchacho siente verdadera devoción a sus protectores, sobre todo a lady Castlewood, y recibe de ellos muchas atenciones. Lady Castlewood es muy hermosa y muy joven, y causa en Henry una impresión definitiva. Pasa el tiempo, y Henry tiene la desgracia de traer la viruela a la casa y contagiar a la vizcondesa. Esto resulta desastroso para ella, pues le hace perder en parte su belleza y, como consecuencia, gran parte del amor del marido. Es entonces cuando el desaprensivo lord Mohun aprovecha la oportunidad para intentar seducirla. Lord Castlewood descubre las intenciones de lord Mohun y, a pesar del empeño de Henry en ser él quien vengue la afrenta, tiene lugar un duelo en que el vizconde cae mortalmente herido. Antes de morir, lord Castlewood reconoce a Henry como el verdadero heredero del título y de la propiedad, pues el tercer vizconde Castlewood se había casado legalmente con su madre. Por tanto, Henry Esmond era hijo legítimo. Éste, con su habitual magnanimidad, decide no reclamar sus derechos para no perjudi-

[19] La batalla de Boyne, junto al río de este nombre, al norte de Dublín —julio de 1690—, fue una victoria decisiva para las fuerzas de Guillermo III de Orange y su esposa María.

car a lady Castlewood y a sus primos Frank y Beatrix, hijos de los vizcondes. Por otro lado, lady Castlewood, en un arrebato de dolor, desconcertada por la pérdida de su marido, insulta a Henry acusándole de haber permitido que ocurriese el duelo, y le despide de Castlewood Hall. Henry no plantea problemas, y siguiendo la vocación militar se alista en el ejército. Toma parte activa y distinguida en las campañas del duque de Marlborough, desde Blanheim (1704) a Malplaquet (1709), y asiste a las expediciones de Vigo y Cádiz. Mientras tanto, le llegan noticias de que lady Castlewood va a contraer segundas nupcias con su capellán. El rumor es infundado; pero, hallándose Henry temporalmente en Inglaterra, corre a Castlewood a visitarla. Se encuentran en la catedral de Winchester, en una de las escenas más preciosas de la novela. En un instante Henry y lady Castlewood restablecen el afectuoso contacto que había estado roto —al menos aparentemente— durante un año. En esta conmovedora escena intercambian frases que preludian todo lo que va a ocurrir. Henry se queda algún tiempo con sus familiares, hasta que tiene que incorporarse para la campaña de 1704, el año de la toma de Gibraltar por el almirante Rooke. Mientras tanto, Frank y Beatrix habían crecido. Beatrix, que había sido nombrada dama de honor de la reina Ana, era una joven de deslumbrante belleza, pero vana y ambiciosa. Henry se enamora de ella; pero Beatrix es demasiado orgullosa para aceptarlo: le gustaría, pero su primo no es más que un hijo ilegítimo del anterior vizconde. Beatrix se compromete con el duque de Hamilton y, antes de la boda, éste mata en un duelo a lord Mohun, en Hyde Park, pero seguidamente es asesinado por un amigo de Mohun. Beatrix demuestra su ligereza en una ocasión sumamente crítica para la política estuardista; coqueteando con el príncipe Carlos, lo atrae a Castlewood en el momento en que la presencia del pretendiente en Londres era de la mayor importancia política y estratégica; como consecuencia, fracasa el plan de Henry Esmond en apoyo de la causa jacobita. Por esta insensatez, Beatrix termina para Henry, que todavía no ha revelado su propia personalidad. Desechada por completo la arriesgada idea de casarse con su prima Beatrix, descubre su identidad, y ella se desespera al enterarse. Henry se casa con lady Castlewood, que había sido su primera ilusión. Henry y la condesa dejan las posesiones de Castlewood a Frank y Beatrix y parten esperanzados hacia Virginia. Beatrix huye a Francia, «siguiendo un destino que es mejor no relatar». Como sabemos, por lo que de ella se dice en *The Virginians,* después se casará con el capellán de Castlewood, que llegará a ser obispo, y, muerto éste, con el barón Bernstein. En *Henry Esmond,* Thackeray nos ofrece una vivísima pintura de la sociedad inglesa de principios del siglo XVIII. Aparecen aquí diferentes personajes históricos y literarios, como Richard Steele, el duque de Marlborough y la duquesa Sarah, Swift y Addison. Aunque no es estrictamente histórica en los detalles, el ambiente de la novela posee más veracidad y cualidades evocativas que cualquier historia del período.

The Virginians, a Tale of the Last Century (Los virginianos, un relato del siglo pasado, 1858-9), escrita después de los viajes de Thackeray a Norteamérica, es continuación de la novela anterior; en ella se narra la vida

de los descendientes de Henry Esmond, especialmente las vicisitudes que les suceden en Europa a sus nietos, George y Henry, gemelos de su hija Rachel, casada con un Warrington —antecesor del amigo de Pendennis— y dueña de una importante posesión en Virginia. La obra carece del magistral planteamiento de *Henry Esmond,* y la alternancia de escenas entre América y Europa no está bien conseguida. Es una novela desigual, de nivel artístico muy inferior al de la precedente. Sin embargo, es interesante la interacción entre la historia familiar y la internacional, y aparecen figuras tan destacadas como el general Wolfe, George Washington, Fielding, Richardson y el Dr. Johnson. Las actividades de George y Henry no son muy relevantes, y la conducta de sus parientes europeos tampoco resulta un modelo; pero los cambios de ambiente y los contrastes entre los personajes y las situaciones dan a la narración un aire de comedia familiar. Entre los parientes europeos de Henry Esmond encontramos a Beatrix en la última fase de su vida. Es la dama imperiosa y dominante de siempre, viuda del obispo, y también del barón Bernstein; una figura todavía impresionante y un retrato extraordinario de mujer de salón penetrado de humor y del mundano cinismo que en ella se presentía en su radiante juventud. La novela pone al descubierto la falta de principios de la sociedad de la época, y en su parte final describe aspectos de la Guerra de la Independencia norteamericana.

Con *The Newcomes, Memoirs of a most Respectable Family* (1854-5) Thackeray vuelve al campo de *Vanity Fair,* que es el suyo, y crea una tragicomedia de carácter social que es una poderosa descripción de la clase media, en la que el autor despliega una incomparable maestría. Thackeray, observador de la sociedad, halla aquí la zona apropiada para ejercitar ampliamente su genio: la sociedad, cuya insensatez y depravación general podrá exponer y criticar sin entrar demasiado en los repliegues de la conciencia, que se explorarán al describir la tragedia del individuo. En las distintas ramas de la familia Newcome, a lo largo de dos generaciones, Thackeray dibuja la huella que unos personajes producen en otros, y la actuación de la fuerza moral en un ambiente determinado; las sutiles alteraciones de los afectos, el despertar del odio, la modificación que se produce en un considerable grupo de personajes inmersos en las complejidades de su mundo. El realismo de Thackeray en esta obra es directo y eficaz; pone de manifiesto las verdades de la vida por duras que sean. El mundo es despiadado e inexorable, y así lo describe el autor. Los padecimientos de Clive Newcome y su padre, el coronel, son poco menos que insufribles y resultan penosos los capítulos relativos a la suegra de Clive, si perdemos la visión de conjunto. Sin embargo, son pasajes de sombra que nos permiten ver la difícil armonía de este complicado acervo de elementos que constituyen la vida. La historia de los Newcome la relata Pendennis; consiste en la carrera de Clive, hijo del coronel Newcome, jefe del ejército de la India. La obra empieza exponiendo el amor que Clive profesa hacia su prima Ethel, hija del banquero Brian Newcome, y las dificultades que la familia de la joven pone al sobrino, pues todos están de acuerdo en reservarla para un mejor partido. Ethel está dotada de gran finura mental y de otras muchas

cualidades. Pero su entorno fomenta su ambición, y ella se compromete con su primo lord Kew. Este noviazgo fracasa, y lo mismo ocurre con el proyecto matrimonial entre Ethel y lord Farintosh. Paralelamente a los desajustes sentimentales de Ethel, Clive tiene el poco acierto de casarse con Rosey Mackenzie, enlace que resulta un desastre. El coronel Newcome sufre un descalabro económico, lo cual arrastra a la miseria a Clive, a su mujer y a su suegra Mrs. Mackenzie. Ésta —desdichado ejemplo de mujer, por desgracia demasiado frecuente— somete al coronel a una constante tortura verbal, hasta que, abrumado por el mal trato, se refugia en Charterhouse, una casa de caridad. Clive queda abatido, y el coronel destrozado. La muerte de éste es una escena de gran patetismo. Mientras tanto, el fallecimiento de Rosey dejará a Clive en libertad, y el narrador da a entender que éste y Ethel podrán organizar su destino de acuerdo con lo que parecía que debiera haber sido al principio de la novela. Es un libro lleno de personajes que responden perfectamente a las realidades de su época y a su posición social. Además de los mencionados, destacan Ethel y su hermano Barnes, trazados ambos con pluma firme y precisión de detalle. Barnes Newcome es el prototipo del hombre de negocios y de mundo, listo, mezquino y cobarde, banquero triunfante, inolvidable ejemplo de egoísmo. Su hermana Ethel Newcome es una joven cuya belleza y frescor de carácter —inteligencia, ingenio, personalidad, dignidad y buenos sentimientos— superan todos sus defectos y la hacen merecedora de respeto y estimación. Es la única y auténtica heroína de la galería femenina del autor.

Thackeray es un novelista cuya profunda sensibilidad se oculta bajo su ironía; su método reflexivo, en el que sigue la línea de Fielding, es un realismo intelectual que aplica a su interpretación artística de la vida. Quizá su principal defecto esté en la intromisión directa de su filosofía personal en sus novelas. Pero, siendo moralista, se sentía obligado a enseñar, aunque sus lecciones puedan parecer superfluas. La comparación de Thackeray con Dickens ha tenido siempre visos de polémica, y todavía hoy se apoya en prejuicios. Mientras que se ve en Thackeray un escritor refinado, se considera a Dickens como autor popular, cuando no vulgar, y todo por razones de nacimiento y cultura. Pero se debe tener prudencia y no entremezclar los conceptos. La diferencia no es tan grande ni la separación tan tajante, y es mala disposición para la crítica apoyarse en estos presupuestos. Thackeray es un escritor más consciente que Dickens, y se dirige más a la inteligencia. No quiere parecer tan humano y confidencial como éste, y es más reservado en la expresión de los sentimientos. A Dickens le interesa delatar los desajustes sociales; Thackeray dirige su crítica contra los convencionalismos sociales, las pretensiones, el esnobismo. No es artista de impresiones como Dickens, y su estilo carece de la inspiración y de la intimidad de éste. Elabora más minuciosamente, más selectivamente, y no cae en sus crudezas; por ser más culto y maduro, su elocuencia puede alcanzar una dramática belleza que rebasa las posibilidades de Dickens. Carece, en cambio, de la facultad que éste posee de subyugarnos con su poder de captación, su irresistible atracción, su cálida voz de narrador genial, su humana y universal simpatía. Se diría que Thackeray es el anverso

de la medalla de Dickens. Ambos murieron de repente, dejando una novela sin terminar; la de Thackeray se titula *Denis Duval,* y se publicó en 1867.

Trollope. En la trayectoria realista de Thackeray, y con matices de visión e interpretación semejantes a los de Jane Austen, aparece Anthony Trollope (1815-82)[20], el más fecundo y menos romántico de los grandes novelistas victorianos. Nació en Londres, y estudió en los colegios de Harrow y Winchester. En su *Autobiography* (1883) explica las tristes condiciones en que vivió su niñez y temprana juventud a causa de infortunios familiares y por el desconcierto administrativo que reinaba en su casa. Las deudas de su padre llegaron a ser tantas, que los Trollope tuvieron que huir a Bélgica, y la madre tuvo que dedicarse a escribir para sacar adelante a la familia[21]. A los 19 años, Trollope entró en la Oficina General de Correos, donde ascendió gradualmente, pasando a ocupar cada vez puestos menos trabajosos y mejor recompensados. Más tarde fue nombrado inspector de correos, cargo que le dio posibilidades de viajar y alternar con gentes de distintas clases, regiones, naciones y continentes[22]. Estos viajes, observaciones y experiencias le proporcionaron material para sus novelas. Sin abandonar su servicio en Correos, Trollope escribió unas cincuenta obras de carácter novelesco, y sus tareas de funcionario y los éxitos alcanzados en ella no fueron obstáculo para que llegara a ser un novelista de la mayor importancia y a ganar con sus obras más de setenta mil libras.

Como funcionario de Correos, Trollope vivió unos quince años en Irlanda, y como resultado de su estancia en este país escribió tres narraciones; *The Macdermots of Ballycloran* (1847), *The Kellys and the O'Kellys* (1848) y *Castle Richmond* (1860); esta última es la mejor, y trata de los años del hambre (1846-7), de los que fue testigo presencial. Estas obras de tema irlandés no tuvieron el esperado —y realmente merecido— éxito que Trollope cosecharía en otros campos: en la interpretación de la sociedad de la época y en la problemática de dos importantes zonas de actividad de la vida inglesa, la eclesiástica y la política. En primer lugar, dos grandes núcleos aparecen en la novelística de Trollope: el constituido por «The Barsetshire Novels», serie de seis novelas que describen los quehaceres de la vida eclesiástica, catedralicia y parroquial del aparentemente ficticio condado de Barset; y el de las Political Novels, otras seis novelas, centradas en el escenario de la política inglesa.

---

[20] Michael Sadlair, *Trollope. A Commentary,* London, 1927. Hugh Walpole, *Anthony Trollope,* London, 1928. David Cecil, «Anthony Trollope», en *Early Victorian Novelists,* London, 1934; 1948. A. O. J. Cockshut, *Trollope. A Critical Study,* London, 1955. James R. Kincaid, *The Novels of Anthony Trollope,* Oxford, 1977. Anthony Trollope, *Barchester Novels* (14 vols.), ed. by M. Sadlair, Oxford, 1929. Idem, *Oxford Illustrated Trollope* (15 vols.), ed. by M. Sadlair and Frederick Page, Oxford, 1948-54. Sus obras más importantes (más de 30 vols.) se encuentran en la colección The World's Classics, Oxford; Everyman's —London— tiene 10 vols. No hay edición completa.

[21] Frances Trollope (1780-1863), autora de *Domestic Manners of the Americans* (1832) y *The Vicar of Wrexhill* (1837), etc. La mejor de ellas es *The Widow Barnaby* (1838).

[22] Trollope mejoró grandemente los servicios postales de Irlanda y de amplias zonas de Inglaterra, organizó el correo de las Indias Occidentales y contribuyó a mejorar los enlaces entre la metrópoli y Australia, América del Norte y el Lejano y Medio Oriente.

The Warden (El director, 1855), primera novela de la serie de «Barset», es un intento de dar forma artística a uno de tantos escándalos nacionales, reales o supuestos; se trata de la posiblemente inadecuada inversión de fondos de un pequeño asilo de ancianos, administrado por la catedral. El argumento lo constituyen los escrúpulos de conciencia del director del asilo, Mr. Harding, hombre de la mayor buena fe, amabilidad y espíritu de servicio, cuando la delación se generaliza y pasa a la prensa con ánimo reformista. Mr. Harding piensa que los acusadores pueden tener razón. Su sentido de responsabilidad le hace sentirse culpable, y decide dimitir de su cargo. Por respeto a Mr. Harding, el obispo se niega a sustituirlo, y el asilo entra en una fase de franca decadencia. El resultado es que los propósitos de reforma que habían sido los móviles del escándalo sólo han servido para empeorar la situación y privar a los ancianos de su antiguo director y amigo. En *The Warden* empezamos a conocer a varios de los principales personajes de este conjunto novelesco, que es como la antesala de *Barchester Towers (Las torres de B.,* 1857), la gran novela de la serie. En ésta asistimos a la designación del nuevo obispo de Barchester, Dr. Proudie, completamente dominado por su imperiosa mujer, y al duelo entablado entre Mrs. Proudie y Mr. Slope, capellán del obispo, para manejar el timón de la diócesis, y, especialmente, el nombramiento de cargos. Uno de ellos es el de director del asilo de ancianos, mencionado en la novela anterior. Los candidatos son Mr. Harding, el antiguo director del asilo, y Mr. Quiverful, padre de catorce hijos. Slope, personaje intrigante y retorcido, apoya a Harding, en parte por oposición a Mrs. Proudie, y en parte por el deseo de casarse con la adorable Eleanor Bolt, viuda joven, hija de Harding. Al mismo tiempo, Slope se enamora violentamente de la signora Neroni, dama de extraordinaria belleza y de brillantísimo ingenio, que se halla en una situación matrimonial equívoca. La candidatura de Harding fracasa a pesar de la enorme influencia de su yerno, el arcediano Dr. Grantly, y la dirección del asilo se confía a Quiverful, que tiene catorce motivos a su favor. Pero el viento de la fortuna se torna favorable a Harding, a quien se nombra deán de Barchester, cargo pretendido por Slope. Derrotado por Mrs. Proudie, rechazado por Eleanor Bolt, públicamente comprometido por la signora Neroni y perdida la esperanza del deanato, Slope desaparece del escenario diocesano. Eleanor Bolt se casa con Mr. Arabin, personaje de grandes cualidades, que pertenece al círculo clerical de Barchester.

En *Doctor Thorne* (1858) pasamos de la ciudad catedralicia de Barchester a la vecina villa de Greshamsbury. La protagonista de esta novela es la más perfecta de todas las de Trollope, y el argumento presenta una motivación más individual que la red de intereses que se entrelazan en *Barchester Towers:* se trata de la felicidad de May Thorne, sobrina del médico, y su novio Frank Gresham, hijo del señor del lugar. Mary Thorne es el fruto de una unión infortunada, de la que apenas se sabe nada en la localidad, y vive con su tío, el doctor Thorne, que la quiere como a una hija. Joven de relevantes prendas, pero sin prestigio ni fortuna, atrae el amor de Frank Gresham, y ella le corresponde. Pero la familia Gresham, empobrecida por las manías aristocráticas de la madre y las imprudencias del

padre, aconseja a Frank que abandone a Mary para casarse con la señorita Dunstable, una joven algo mayor, agradable, inteligente y heredera de una fortuna considerable. Cuando queda claro que Frank rehúsa la consigna familiar de casarse con una mujer rica, Mary se encuentra con la gran herencia de su tío materno, constructor y acreedor hipotecario de muchas posesiones de los Gresham. Entonces desaparecen todos los obstáculos, y la pareja puede unirse con el beneplácito de todos. El doctor Thorne tiene motivo para estar satisfecho, pues era el único que sabía que el constructor Roger Scatcherd era el hermano de la madre de Mary, y que de su riqueza dependía la felicidad de su sobrina. Con *Framley Parsonage (La parroquia de F.*, 1861), Trollope traslada la escena al este y al oeste del condado de Barset, donde, además de los Thorne, los Gresham, los De Courcy, y el círculo catedralicio de los Proudie y los Grantly, aparecen los Lufton, los Dale, Sowerby of Chaldicote y el imponente duque de Omnium. Tenemos aquí el resumen más adecuado de esta región artística que el autor está empeñado en describir, y es donde, por su cómica seriedad, parece más semejante a Jane Austen: el personaje Lucy Robarts está cortado por el mismo patrón que Elizabeth Bennet. La política es tratada con cierto desdén; los asuntos morales, con seriedad, y lo frívolo o lo cómico, con adecuado humorismo. La parroquia de Framley queda vacante, y lady Lufton y su hijo deciden adjudicársela a Mark Robarts, condiscípulo del joven lord. El reverendo Mark Robarts se casa con Fanny Monsell tan pronto como ocupa su cargo, puesto que, según lady Lufton, no puede haber buen párroco sin esposa, y Fanny, que pertenecía al círculo de amistades de los Lufton, era la joven más apropiada para un párroco. Pero Robarts no había venido solo a Framley, sino que había traído consigo a su hermana Lucy, muchacha de gran vivacidad y carácter, aunque no muy vistosa. Lord Lufton se enamora de ella, y, contra la voluntad de su madre, le pide que se case con él. La inteligentísima Lucy le contesta que no aceptará nunca, a menos que se lo pida lady Lufton. La constancia de lord Lufton y las admirables condiciones de Lucy disipan la oposición de lady Lufton , que accede a los deseos de su hijo. El reverendo Robarts, hundido económicamente por los despilfarros de Mr. Sowerby, es sacado de apuros por lord Lufton. Sowerby, cuyas posesiones quedan hipotecadas en favor del duque de Omnium, intenta salvarse casándose con Miss Dunstable; pero ésta lo rechaza y prefiere al doctor Thorne.

En esta obra encontramos a la bellísima Griselda Grantly, casada con lord Dumbello, y al reverendo Josiah Crawley, el protagonista de la última novela de la serie. En *The Small House at Allington (La casita de A.*, 1864), Trollope pone de manifiesto los insidiosos flirteos que se practican en Courcy Castle, y contrapone los distintos modos de tratar los asuntos amorosos en algunas familias de determinados grupos sociales; en este caso, los desacertados enlaces matrimoniales de la familia De Courcy, la profundidad del amor de Lily Dale a su novio, Adolphus Crosbie, o la seriedad en que se cimentan las relaciones entre Bell Dale y el Dr. Crofts, su futuro marido. No se puede comparar la idea del amor que circula en la aristocrática mansión de los De Courcy con el concepto que de este sentimiento se tiene en

la casita de Allington, habitada por la señora Dale y sus dos hijas. Es cierto que Alexandrina de Courcy atrae al novio de Lily y se casa con él. Pero este matrimonio fracasa inmediatamente, y la vida de Lily, voluntariamente soltera porque sigue queriendo a Crosbie, tiene una belleza y dignidad de que carecen las vidas de algunos de Courcy Castle. El tío Dale, solterón y dueño de la «casa grande», favorecerá ampliamente a sus sobrinas, y Lily recibirá una fortuna que, de haber llegado a tiempo, quizá le habría ayudado a retener a Crosbie. Pero éste es un pensamiento que Lily habría desdeñado. Con *The Last Chronicle of Barset (La última crónica de B.*, 1867) termina el grupo de novelas eclesiásticas de Trollope. Aquí se reagrupan los principales personajes de las novelas anteriores. El argumento consiste en la acusación que se hace al reverendo Josiah Crawley, cura de Hogglestock, de haberse quedado con un cheque que Mr. Soames, agente de lord Lufton, asegura haber perdido en su casa. Todo se debe a una confusión lamentable y a una serie de deducciones maliciosas. Pero mientras no se aclara la realidad, Crawley pasa por la vergüenza de tener que someterse a un juicio y al descrédito en su círculo social, con la consiguiente pérdida de su beneficio. Esto repercute en el honor familiar, y su hija Grace, muchacha maravillosa, modelo de delicadeza y humildad, sufre doblemente por ello a causa de sus relaciones sentimentales con el comandante Grantly, hijo del arcediano, que está dispuesto a casarse con ella a pesar de lo ocurrido. Es en estas circunstancias cuando, en la conversación entre Grace y el padre de su novio, el Dr. Grantly —en una de las mejores páginas de la novela y de la obra, en general, de Trollope—, se revela el carácter de la joven y es reconocido su valor por parte del arcediano. Cuando éste le pide a Grace que no perjudique a su hijo casándose con él, Grace le responde: «Mientras se diga que mi padre ha robado el dinero, no me casaré con su hijo. Ésta es mi promesa». Tal contestación entraña una infinita discreción y ternura, y hace pensar al Dr. Grantly: «¿Qué puede haber mejor para cualquier hijo que tener por esposa a una mujer así?». El problema del cheque tiene, por fin, su explicación natural, y se rehabilita el honor de Crawley, que sustituye al anciano Harding en el beneficio que, al morir, deja en St. Ewold. Grace se casa con el comandante Grantly, sin dejar de cumplir su promesa.

Como se ha visto, el método de Trollope implica una cuidadosa observación de la realidad; su visión de conjunto es cíclica, y se desarrolla paulatinamente en torno a un núcleo central. El importante conjunto novelístico de *Barchester Towers* se origina en el modesto asilo de ancianos de *The Warden,* al que se agregan zonas periféricas en *Doctor Thorne, Framley Parsonage,* etc. Así, el pequeño grupo inicial de clérigos con sus familias se va ampliando en la imaginación de Trollope hasta comprender toda la sociedad de la ciudad episcopal, incorporando luego el territorio próximo con sus señores y campesinos y, finalmente, la aristocracia rural y toda la gama de la vida de los condados: una gran zona de la Inglaterra decimonónica, con el aspecto natural de sus ciudades, aldeas, casas de campo y líneas de ferrocarril, todo tan claro y detallado que muchas veces se puede trazar un mapa de su topografía, visualizar cinematográficamente un

camino o paseo, y decir exactamente, por ejemplo, cuánto hay desde la rectoría a la casa señorial de sir Hugh a través de Clavering Park. Trollope es un realista anecdótico y concreto. Segrega primero una parcela reducida de la vida inglesa, y va ampliando luego su entorno, añadiendo segmentos interpretados con la misma fidelidad, hasta proporcionar un panorama muy preciso, dentro de su limitado campo de observación [23]. En cuanto a la fe y a la autenticidad del espíritu religioso que pueda animar a los representantes del anglicanismo de las novelas de Barsetshire, Trollope es sumamente realista, y nos presenta a la clerecía inglesa de mediados del siglo XIX como una burocracia religiosa escalafonada, una especie de profesionalismo clerical con firmes ambiciones y capacidad organizadora, pero sin aspiraciones de santidad, inspiración ni vocación.

El mundo de la política ofrecía a Trollope posibilidades parecidas a las del sector eclesiástico; le permitía presentar un nuevo aspecto de la clase dirigente y ampliar el cuadro de la sociedad inglesa victoriana. Las novelas de la serie política no son políticas en el sentido en que lo son las de Disraeli; no presentan, como las de éste, una filosofía política o un programa de gobierno. Pero no se puede decir que Trollope no estuviera seriamente interesado por la política; la conocía y la vivía prácticamente; pertenecía a la escuela liberal de Gladstone y Peel, y se presentó como candidato liberal por Beverley en 1868. Fracasó en este intento, en el que perdió no poco de su bien ganado dinero; pero su deseo de ser miembro del parlamento se revela cuando dice que ser elegido es la suprema ambición de todo inglés culto. Otra cosa es que en sus novelas políticas se encuentren errores respecto de ciertos procedimientos parlamentarios, y que se considere la política como un deporte o una carrera y no como un acto de servicio. De aquí la frase, tan irónica como verdadera, de lady Laura Standish, cuando dice, en *Phineas Finn*, que el líder político está tan seguro de ser apoyado y del éxito de su ataque, que apenas necesita inquietarse ni reflexionar sobre si está en lo cierto. *Can You Forgive Her? (¿Puedes perdonarla?*, 1864-5) es la primera novela del grupo. En ella aparecen Plantegenet Pallizer y lady Glencora en un drama matrimonial que por su interés íntimo y por la realidad de los personajes atrae especialmente la atención del lector. El autor creía que Pallizer era el mejor retrato de gran caballero que había realizado, y lady Glencora, con todas sus faltas, el retrato de una gran mujer. La novela se basa más en la creación de los personajes que en los acontecimientos, aunque, aparte la feliz complicación entre lady Glencora y su marido, se encuentra la vertiente dramática de la mujer a la que el título se refiere. Pallizer es el nieto y heredero del duque de Omnium; llegará a ser primer ministro y, con su fascinante mujer, lady Glencora, figurará en varias novelas de esta serie. En *Phineas Finn* (1869) aparece un irlandés simpatiquísimo, aunque sin fortuna, que se propone entrar en el parlamento, pues considera que es un buen campo para desplegar sus iniciativas, hacerse un nombre y evitar la monotonía de su pro-

[23] Ver E. A. Baker, «Trollope», en *The History of the English Novel*, vol. 8, cap. IV, New York, 1957.

fesión de abogado en Dublín. Deja a su novia Mary Flood-Jones en Irlanda y se desplaza a Londres para dedicarse a la política. Allí se enamora de varias damas, Violet Effingham, lady Laura Standish y Madame Goesler, y consigue una subsecretaría para las colonias. Una disputa con el gobierno le obliga a dimitir y, despidiéndose de sus señoriales amoríos, regresa a Irlanda para casarse con Miss Flood-Jones y aceptar un humilde empleo en Cork. *The Eustace Diamonds* (1872) es un relato de fondo detectivesco, en el que destaca la figura de la protagonista, Lizzie Eustace, una especie de aristocrática y opulenta Becky Sharp, desalmada y mentirosa, que, con la argucia del robo de su cofrecillo de diamantes, despierta el interés de todo el mundo, implica incluso a los partidos políticos y al gobierno, y compromete a la policía responsable de la investigación, aunque el lector sabe que los diamantes están bajo la almohada de Lizzie. Con todo, es imposible detestar a esta figura, debido a su desconcertante personalidad de actriz y al raro atractivo que posee. Es de auténtico valor humorístico su comportamiento en la escena amorosa en que lord Fawn se le declara: la avispada y ambiciosa mujer conduce al estúpido y arruinado lord a discurrir acerca de los desinteresados motivos de su posible enlace. En *Phineas Redux* (1873) encontramos al protagonista nuevamente en Londres, después de haber enviudado, dispuesto a reemprender su carrera parlamentaria. Phineas Finn está a punto de lograr un nombramiento ministerial, se ve agasajado con el amor o la amistad de importantes damas, y después de un desagradable accidente —el asesinato de un enemigo político, del cual se le acusa—, se casa con Madame Goesler, que había intervenido decisivamente en la liberación. *The Prime Minister (El presidente de Gobierno,* 1875) es una obra muy notable, porque nos muestra de modo convincente la actitud y la evolución mental de un gran aristócrata y político del siglo XIX; el conflicto entre el afán de retener el poder y la repugnancia por los inevitables compromisos y concesiones a la política democrática. Esta novela y *The Duke's Children (Los hijos del duque,* 1880) tratan especialmente de los asuntos políticos y personales de Plantegenet Pallizer y lady Glencora, ahora duques de Omnium. También reaparece alguna vez Phineas Finn. Las novelas políticas de Trollope presentan importantes escenas parlamentarias y de caza, despliegan numerosos acontecimientos sociales, y se distinguen sobre todo por los retratos de los personajes y su caracterización. En este grupo de novelas, el sector de la sociedad llamado la clase rectora o gubernamental se presenta tan amplio y concreto como se había mostrado la realidad inglesa de los grandes —o menos grandes— dignatarios eclesiásticos en la serie clerical.

Una de las grandes novelas aisladas de Trollope es *The Claverings* (1867); entrar en ella significa encontrarse en el corazón de la vida rural inglesa de mediados del siglo XIX, con su estructura social y económica, su vida familiar y local, sus costumbres y quehaceres, sus intereses, sus contactos con Londres. La obra lleva el nombre de una familia de la alta burguesía inglesa, los Clavering, y el hecho de determinar la posición de los miembros, establecer sus relaciones y seguir sus actividades es situarse en el seno de la vida provinciana del siglo pasado. Desde las primeras líneas,

Trollope nos introduce en la amplia mansión rural, cuadrada, sólida, algo sombría en su exterior, de sir Hugh Clavering, el undécimo baronet de este nombre. A trescientas yardas de la casa empieza el correspondiente parque, y por los alrededores se extiende la finca familiar. Por ser el primogénito, sir Hugh es el poseedor del título y el dueño del patrimonio. Pero hay otro hermano en la familia: el rector, que vive con los suyos —una familia magnífica, constituida por su mujer y varios hijos mayores— en la rectoría, al otro extremo de Clavering Park, con un beneficio de unos centenares —pocos— de libras anuales. Sir Hugh atiende con más o menos gusto la administración de sus bienes, y pasa la mayor parte del tiempo dedicado a la caza en su finca o en Escocia, según la estación, y haciendo frecuentes viajes a Londres, ya que así lo requiere su decoro y sus necesidades de diversión e intercambio social. El baronet se casa, y le nace un heredero débil y enfermizo, que tendrá muy corta vida. Su mujer, entre el cuidado del niño y el desinterés del marido en que le acompañe a Londres, permanece enclaustrada en Clavering. Mucha más vida hay en la rectoría. El rector, rodeado de su mujer y sus hijas mayores, con el apoyo moral de un joven tan prometedor como es su hijo Harry, con un vicario que le ayuda en las tareas educativas y religiosas de la aldea enmarcada en las posesiones de sir Hugh, es un hombre apacible y feliz, que disfruta pacífica y moderadamente de los bienes de este mundo, sin tener excesivas preocupaciones por el otro. Todo marcha perfectamente en la rectoría; pero Harry, que es un joven brillante, no parece tener afición —no hablemos de vocación— clerical. Abandona la apreciable plaza de maestro que había desempeñado durante algún tiempo y se decide a emprender la carrera de ingeniero civil. A veinte millas de Clavering funciona, privadamente, una pequeña escuela de ingenieros, de tanto prestigio como eficacia. La dirige Mr. Burton, y es una rama de la famosa escuela de preparación de ingenieros —Bielby and Burton—, que tiene su sede en Londres. Los pocos discípulos que se inician allí en los estudios y prácticas de la carrera viven con la familia Burton. Pronto Harry se enamora de una de las hijas de éste, Florence, y ella le corresponde con la ingenuidad del primer amor. Se formalizan las relaciones, y no se hace esperar la ocasión en que Florence es invitada a pasar unos días en la rectoría. Este viaje de Harry y Florence desde Stratton a Clavering, en el coche ligero del rector —veinte millas de gloriosa independencia a través de la idílica campiña inglesa, con la emoción de Florence ante la idea de ser presentada a la familia, y la alegría de Harry de tener por unos días a su novia en casa—, es uno de los capítulos más brillantes de Trollope y uno de los más deliciosos de la novela inglesa.

El éxito de Florence en casa de Harry es rotundo. La cultivada familia del rector se da cuenta en seguida de las excelentes cualidades personales y de la dulce feminidad de Florence, y la acepta por completo. Pasado algún tiempo y superados los estudios preliminares, Harry se prepara en Londres y ya no vive con los Burton. Antes de conocer a Florence, había tenido relaciones con Julia Brabazon, que era, como podría decirse sin eufemismos, una mujer cara. Como Julia necesitaba un marido rico, no aceptó

a Harry, aunque lo quería, y se casó con lord Ongar, una ruina física de hombre, pero dueño de una gran fortuna. A través de la vida de Julia y su marido, Trollope pone ante los ojos del lector el mundo de la aristocracia inglesa de su tiempo, con sus mansiones señoriales en el campo, sus opulentas casas en Londres, sus extensas posesiones que comprendían parques y pueblos enteros, sus frecuentes viajes a París y por el continente. El marido de Julia muere muy pronto, dejándole todos sus bienes. Entonces Julia, satisfechas su vanidad y ambición, quiere satisfacer también su sentimiento, y comienza la persecución de Harry. Pronto se establece una dura pugna, un serio forcejeo en la conciencia de Harry, porque, indudablemente, lady Ongar es una mujer de cualidades notables. En esta lucha en que todo el mundo se pone del lado de Florence, y en la que ésta apenas quiere intervenir, revelando así su generoso carácter, triunfa el amor hondo y puro, y Harry y Florence pueden proceder, probados y fortalecidos su amor y personalidad, a establecer su felicidad sobre una base segura. Por otra parte, la muerte de sir Hugh sin herederos pone en manos de Harry el título y las posesiones de Clavering. Más aún; la bondad y generosidad del ambiente pueden tanto, que incluso lady Ongar renuncia a sus posesiones en favor de los parientes directos de su marido, y se queda tan sólo con una renta que le permite vivir con dignidad en su honrosa viudez. *The Claverings* no es la novela más característica de Trollope, pero sin duda es extraordinariamente importante, y presenta una zona social del mayor interés general. En ella se revela con precisión el estilo del autor, su método de retratar la vida corriente, su captación exquisita de lo cotidiano, su realismo concreto, jamás insistente ni enfadoso, y su facultad de transformar en arte las costumbres y modo de ser de lo que podríamos llamar las clases representativas de la Inglaterra victoriana.

Trollope no es un novelista tan logrado como Jane Austen, a pesar de que el volumen de su producción es ocho o diez veces mayor. En ocasiones se parece extraordinariamente a ella, especialmente en el diseño de algunos caracteres femeninos: Lucy Robarts y Florence Burton, de *Framley Parsonage* y *The Claverings*, de Trollope, parecen cortadas por el mismo patrón que Elizabeth Bennet y Anne Elliot, las protagonistas de Jane Austen en *Pride and Prejudice* y *Persuasion*. Hay capítulos enteros de Trollope que recuerdan otros de Jane Austen y se leen con tanto agrado como los de ésta. Pero, en conjunto Trollope carece de la ironía, vivacidad y perfección de Jane Austen. Tampoco tiene la originalidad de Thackeray; pero su intuición y disciplinada maestría le convierten en un gran novelista. Entre sus muchas otras novelas, *The Way We Live Now (Nuestra forma de vida actual,* 1875) es la menos característica de Trollope. En ella olvida su amabilidad habitual, y hace una acerba crítica de la alta sociedad de su tiempo, del mundo de las letras, la política, las finanzas y el mercado matrimonial. La conclusión es que el dinero constituye la raíz de todo mal. Su *Autobiography* (1883) resulta indispensable para penetrar en la vida del autor, y, al mismo tiempo, es un documento importante sobre su época.

LAS MUJERES NOVELISTAS

La aparición de la escritora profesional es un fenómeno moderno. No es que no hubiese mujeres que hubieran escrito en el pasado; algunas escribieron en el Renacimiento, en la Edad Media, incluso en la Antigüedad; pero no con la profusión ni con el carácter profesional con que lo han hecho modernamente. En Inglaterra, las primeras poetisas que encontramos son la reina Isabel I en el siglo XVI, Katharine Philips («Orinda», 1631-64) en el XVII y, entre este siglo y el XVIII, lady Winchilsea (1661-1720). La primera escritora profesional fue la novelista y dramaturga Aphra Behn (1640-89). Vienen luego novelistas de profesión y vocación como Fanny Burney (1752-1840), Jane Austen (1775-1817) y la segunda mujer de Shelley, Mary Wollstonecraft Godwin (1797-1851). Ya bien adentrado el siglo XIX, aparece el grupo de mujeres novelistas victorianas constituido por las hermanas Brontë —sobre todo Charlotte (1816-55) y Emily (1818-48)— y Elizabeth Gaskell (1810-65), después de las cuales hay que situar a George Eliot. Al apasionado grito romántico de Emily Brontë en *Wuthering Heights* (1847); a la irrupción del subjetivismo y la exploración del corazón femenino en *Jane Eyre* (1847) y *Villette* (1853) de su hermana Charlotte; a la delación de los efectos de la vida industrial en los barrios obreros de Manchester en *Mary Barton* (1848), y a la risueña, humorística y tierna narración *Cranford* (1851-3) de Elizabeth Gaskell, sucederá la firme personalidad de George Eliot que, pertrechada por una superior cultura y situada en un medio intelectual exigente y adecuado, imprime un rumbo nuevo al género novelístico.

Las hermanas Brontë: Charlotte, Emily y Anne. El desarrollo de la novela inglesa a partir de Thackeray avanza hacia una pintura cada vez más realista y acabada de la vida interior. La novela deja de ser un comentario de las costumbres existentes para transformarse en algo que, fundiendo lo subjetivo con lo objetivo, intenta abarcar la vida entera, dentro de cierto límite. En este punto, las novelas de las hermanas Brontë marcan un jalón importante y aportan un elemento subjetivo de primer orden. Se trata de la presencia del yo romántico en la novela inglesa. Ellas consiguen para la novela lo que los novelistas góticos e historicistas del Romanticismo no supieron alcanzar, mientras que sí se había logrado en la poesía. Por eso las obras de Charlotte y Emily Brontë realizan en la novela una función parecida a la que tres o cuatro decenios antes habían llevado a cabo en la poesía las *Lyrical Ballads* de Wordsworth y Coleridge y los arrebatados poemas de lord Byron. George Eliot seguirá otro rumbo; aseguradas las conquistas de las hermanas Brontë y de Elizabeth Gaskell, se basará en el positivismo de Comte y tratará de convertir la novela en un fiel estudio de la vida y en un análisis lo más completo posible de las reacciones psicológicas y de las motivaciones humanas.

Mucho se ha escrito sobre las hermanas Brontë, aunque, como en el caso de Byron y otros autores, la mayor parte de las energías se han gasta-

do en la vertiente biográfica, descuidando lo primordial y verdaderamente fecundo, que es el estudio de sus obras. Charlotte, Emily y Anne Brontë[24] eran hijas de un pastor protestante irlandés, llamado Patrick Prunty o Brunty (1777-1861), apellido que convirtió en el algo más sugestivo Brontë. Estudió en Cambridge, y después obtuvo la parroquia de Haworth (York), en donde pasó toda la vida. Casado en 1812, a los diez años de matrimonio quedó viudo, con cinco hijas y un hijo. El ambiente que rodeaba a la familia era de pobreza y soledad; el entorno cultural de los hijos consistía en la educación que les proporcionaba el padre y en lo que las niñas pudieron aprender en la escuela benéfica para hijas de clérigos, a la que fueron enviadas. Este tipo de internados y la instrucción que en ellos se recibía se retratan en *Jane Eyre*. El internado hizo sucumbir, o contribuyó a ello, a dos de las niñas —Mary y Elizabeth—, y poco faltó para que sucediera lo mismo con Charlotte, la tercera. Ésta regresa a los quince años a su casa con alguna cultura y cierta vocación de maestra, y se dedica a enseñar a Emily y a Anne. En la estrechez del hogar Charlotte se aburre y se asfixia; se va de casa para trabajar como institutriz, y se propone establecer una escuela con Emily. Las dos se dan cuenta de que, para hacer algo original en el campo de la enseñanza, necesitan conocer alguna lengua moderna, y parten hacia Bruselas para estudiar francés en el Pensionat Héger. Pronto muere una tía suya que llevaba el hogar de los Brontë, y ambas regresan a Inglaterra. Charlotte vuelve a Bruselas como profesora de inglés y allí se enamora del marido de la directora del pensionado, un hombre algo más joven que ella. Estas ilusiones fracasan, y Charlotte regresa al terminar el curso desanimada y rotos sus sueños de felicidad. Escribe al profesor Constantin Héger varias cartas llenas de profunda emoción (publicadas en 1913); pero él no contesta. Estos amores y desengaños están tratados con hondura poética en sus novelas *The Professor* y *Villette*, dos narraciones sobre el mismo tema, la primera de las cuales es anticipo de la segunda. A los 38 años, unos meses antes de morir, Charlotte se casó con A. B. Nicholls, coadjutor de su padre.

La vida de Charlotte Brontë (1816-55) es una vida triste —la de sus hermanas fue aún peor—, que sólo se abrillanta al trasluz de su producción de novelista. Quizá fue la infelicidad, como en otros muchos casos, el motivo que la impulsara a escribir. Su obra es esencialmente autobiográfica, y obedece al deseo de expresar lo que hasta entonces se había tendido a silenciar en la novela. Su gran innovación consiste en lanzar a una protagonista corriente, más bien poco agraciada, sin nada más que su carácter

---

[24] Elizabeth Gaskell, *The Life of Charlotte Brontë* (2 vols., 1857), with an intr. by May Sinclair, London, 1958. May Sinclair, *The Three Brontës*, London, 1912. Fannie E. Rachford, *The Brontës' Web of Childhood*, New York, 1941. Phyllis Bentley, *The Brontës*, London, 1947. Margaret Lane, *The Brontë Story. A Reconsideration of Mrs. Gaskell's Life*, London, 1953. Charlotte, Emily and Anne Brontë, *Poems by Currer, Ellis and Acton Bell* (1846). Charlotte Brontë, *Jane Eyre* (1963), *Shirley* (1965), *Villette* (1957), *The Professor* (1955). Todas con introducción de Margaret Lane, en Everyman's Library, London. Emily Brontë, *Wuthering Heights. With Selected Poems*, ed. by Philip Henderson, intr. by Margaret Lane, London, 1963. Anne Brontë, *Agnes Grey, The Tenant of Wildfeld Hall*, Everyman's Library, intr. by Margaret Lane.

y su corazón, en rebeldía contra los convencionalismos sociales y culturales que le impiden vivir más plenamente la propia existencia. Las novelas de Charlotte Brontë tienden, en efecto, a exponer el tema de la plenitud de la vida, de la realización pesonal. Ésta es la idea que espiritualiza y ennoblece su concepto del amor: el amor como elemento trascendente, que ayuda a una persona a ser lo que por sí sola no conseguiría. Así es cómo las protagonistas de Charlotte Brontë revelan su corazón y explican sus verdaderos sentimientos femeninos. Las hermanas Brontë iniciaron su carrera de escritoras con un volumen de poemas titulado *Poems by Currer, Ellis and Acton Bell (Poemas de C., E. y A. Bell,* 1846), tres nombres que ocultaban los de Charlotte, Emily y Anne. El conjunto es interesante, y en él sobresale claramente la intensa personalidad poética de Emily sobre la de las demás hermanas, incluso sobre la de Charlotte, cuya expresión, más convencional, no alcanza la originalidad de Emily.

La primera novela que publicó Charlotte Brontë fue *Jane Eyre* (1847), obra desigual y melodramática, con páginas de gran calidad y de intimidad profunda; tuvo un éxito inmediato. La publicó, como todas las demás, con el seudónimo de Currer Bell. Es la historia de una niña huérfana y pobre que, al comienzo de la narración, vive con su tía Mrs. Reed. Jane, criatura inteligente y sensible, se encuentra con un ambiente hostil que levanta en ella fuerte reacción. A causa de un ataque de rebeldía, va a parar a un pensionado benéfico —el Lowood Asylum— en el que, después de unos años de vida miserable, permanece como maestra. Siguiendo un poco los acontecimientos de su propia vida, pero interpretando muy íntimamente su sentido, la escritora lleva a Jane a Thornfield Hall como institutriz de una niña —Adèle—, hija natural de Mr. Rochester. Rochester es un hombre de aspecto torvo y carácter sardónico, a quien la institutriz fascina por su chispeante ingenio y espíritu decidido. Jane no tiene nada de hermosa; es más bien poco agraciada; pero Rochester se enamora de ella, y ella le corresponde. Pero un obstáculo decisivo se opone a su posible unión: Mrs. Rochester vive. Ha perdido la razón, y su locura es incluso peligrosa; su marido la tiene recluida en el ático de Thornfield Hall. Al enterarse de la realidad, Jane huye desesperada de la casa. En este trance tropieza con grandes dificultades, y al atravesar unos terrenos pantanosos está a punto de ahogarse. Es entonces cuando el reverendo St. John Rivers y sus hermanas la encuentran, se la llevan a su casa y la cuidan. El ministro, hombre de gran calidad, se da cuenta de la extraordinaria personalidad de Jane y le propone que se case con él y le acompañe a la India. A pesar de su amor a Rochester, Jane está a punto de aceptar la proposición misionera de St. John Rivers; la impresiona profundamente el panorama de actividades y convicciones que le propone. Entonces ocurre un caso extraordinario de comunicación telepática, y Jane, impulsada por un presentimiento, regresa a Thornfield Hall, donde se entera de que la mansión ha sido pasto de las llamas y que Rochester se ha quedado totalmente ciego al intentar salvar a su mujer del fuego. Muere la señora Rochester, y Jane toma la heroica decisión de casarse con Rochester para intentar devolverle la felicidad. Lowood Asylum es una transposición del pensionado de Cowan Bridge, don-

de habían residido Charlotte y tres de sus hermanas. La novela, que tiene aspectos estructurales dickensianos, constituye una revelación del carácter y la personalidad de la escritora.

Shirley (1849), su segunda novela, ofrece aspectos del ambiente social y económico del último período napoleónico, cuando la industria lanera del condado de York sufrió un colapso debido al cese de la exportación por causa de la guerra. La acción tiene lugar en Yorkshire, alrededor de los años 1810-15. En este difícil período, el protagonista, Robert Gérard Moore, un joven medio inglés y medio belga, progresista y de mucho carácter, se propone restaurar su fábrica de acuerdo con los métodos más modernos. Ante la idea de que la nueva maquinaria dejará a la mayoría de los obreros sin trabajo, éstos se sublevan; y al proseguir y llevar a cabo Robert su idea a pesar de todo, los empleados se amotinan, quieren destrozar la fábrica e incluso atentan contra la vida del dueño. Para hacer frente a las dificultades económicas que no le permiten desarrollar su empresa de acuerdo con sus planes, Robert intenta casarse con Shirley Keeldar, la protagonista de la novela, una joven rica, brillante, de personalidad extraordinaria. Pero no está enamorado de ella, sino de Caroline Helstone, amiga de Shirley, cuyo corazón está muy inclinado hacia él, y que vive asfixiada en el ambiente opresivo de la rectoría de su tío. Shirley rechaza despectivamente la proposición de Robert, pues su interés no se dirige a éste, sino a su hermano Louis, otro personaje firme y digno, tutor de la familia Keeldar. Terminada la guerra napoleónica, la situación económica de Robert se rehace en seguida y entonces puede casarse con Caroline, al tiempo que Shirley y Louis, niveladas las dificultades de carácter social, encauzan su afecto según sus deseos. Shirley es el retrato de Emily Brontë vista por Charlotte, un retrato que habría sido veraz si Emily se hubiera encontrado en las circunstancias de Shirley, lo cual no sucedió nunca ni remotamente. En esta obra se manifiesta, por un lado, la sofocada pasión amorosa de Charlotte, en las casi imposibles relaciones entre Caroline y Robert, y, por otro, la convicción explícita de que puede existir amistad entre un hombre y una mujer sin ningún menoscabo de la dignidad femenina.

Villette (1853) es una interpretación imaginativa de los años que pasó Charlotte en la escuela de niñas de Bruselas y de sus ilusiones y fracasos sentimentales. En la novela se atenúa la aspereza de la vida, y el fracaso amoroso no aparece totalmente desvelado. Se describen sus éxitos de profesora en Bélgica, a pesar del carácter difícil de la directora del pensionado; el esfuerzo que tiene que hacer para no simpatizar demasiado con John Bretton, el médico inglés de la escuela, amigo de la infancia, a la vez que se interesa amistosamente por el cariño de Bretton por alguna de las estudiantes. El tema principal, sin embargo, es la atracción que el director de la escuela ejerce sobre la protagonista, Lucy Snowe. Este (Constantin Héger) es aquí Paul Emanuel, hombre dinámico y autoritario, un poco amargado, excelente profesor y, en el fondo, hombre bueno, que poco a poco se irá encariñando con ella y la dejará como directora del colegio durante su ausencia a causa de un viaje a la India. Así termina la novela, dejándonos imaginar lo que puede suceder al regresar Paul de su viaje, aunque

sabemos bien que, en la vida real, no se abrió esta puerta a la esperanza. Es una novela de realismo subjetivo, caracterización y pasión; supone la revelación de las intimidades de una mujer en el curso de una vida normal, más bien monótona, como tantas vidas, ya que lo brillante y heroico suele ser excepcional. Mejor estructurada que *Jane Eyre,* no tiene los chispazos de ésta, pero presenta mayor madurez y produndidad, y muestra a Charlotte Brontë en la cima de su capacidad novelística. La novela aborda y desarrolla el tema de la frustración amorosa, que se acepta con estoicismo. Convencida la protagonista de que la felicidad en el amor no era su destino, resuelve dominar su apasionada naturaleza y enfrentarse a la vida con dignidad.

The Professor (El profesor, 1857) fue la primera novela escrita por Charlotte Brontë, aunque no se publicó hasta después de la muerte de la novelísta. Terminada en 1846, es un intento primario de someter a forma artística sus experiencias en el pensionado de señoritas de Madame Héger de Bruselas. A dos años de distancia de los hechos, Charlotte se propuso describir sus vivencias, alterando las realidades de forma que a primera vista no pudieran descubrirse, pero poniendo en la obra verdadera pasión y auténtico sentimiento. La novela no fue aceptada por los editores, que la encontraron demasiado sobria, y Charlotte la dejó de lado y se puso a trabajar en *Jane Eyre.* En *The Professor,* la escritora disfraza la situación: el narrador es aquí el profesor Edward Crimsworth, que explica las relaciones existentes entre él y Frances Henri, la más sencilla e inteligente de sus alumnas. Las relaciones entre profesor y alumna simbolizaban los sueños de la escritora y satisfacían imaginativamente sus irrealizables deseos amorosos. Aunque la novela presenta un final feliz, en ella se describe la amargura sentimental de la escritora, la efervescente vulgaridad de las escolares belgas, y el aislamiento del grupo de jóvenes inglesas que estudiaban en el pensionado, envidiadas y ridiculizadas por sus condiscípulas nativas, contra las que se defendían con austera dignidad y callado desdén. El tema de esta novela se había tratado ya con gran maestría en *Villette;* pero el marido de Charlotte Brontë, A. B. Nicholls, creyó que *The Professor* merecía publicarse, y dio su conformidad el 22 de septiembre de 1856.

Las hermanas Brontë constituían un grupo nato de escritoras, y, desde jovencitas, escribir era para ellas un maravilloso pasatiempo. Fuera de Emily, de la cual no quedan manuscritos juveniles, es considerable la cantidad de pequeños volúmenes que existen en los museos, producto de su violenta e imaginativa precocidad artística. Es muy poco lo que se sabe de Emily Brontë (1818-48), alma romántica encerrada en sí misma, en la que no podían entrar ni sus propias hermanas. Mucho mejor poetisa que cualquiera de ellas, destacan entre sus poemas ocho o diez que expresan de modo directo y apasionado las dificultades con que tropieza en la vida una personalidad exigente. Poemas como «Cold in the earth» («Frío en la tierra»), «How beautiful the earth is still» («Cuán bella es todavía la tierra») y «No coward soul is mine» («Mi alma no es cobarde») denotan la originalidad y el impulso de esta singular escritora. La esplendorosa fuerza poética que encontramos en algunas de sus composiciones en verso estalla

con excepcional vigor en *Wuthering Heights (Cumbres borrascosas,* 1847), gran novela romántica en la que Emily Brontë, con honda intuición, muestra hasta dónde puede conducir una pasión contrariada y el desencadenamiento de emociones mal dirigidas. Obra apasionada, escrita en lenguaje exaltado y tenso, está llena del doble misterio representado por las ansiedades metafísicas de sus personajes principales y por los simbolismos incorporados en Wuthering Heights, la sombría mansión de los Earnshaw, y en Thrushcross Grange, la agradable morada de los Linton. La opuesta topografía de ambas residencias se corresponde con el alma arrebatada de Heathcliff y la romántica de Catherine, y en la plácida inmovilidad de Edgar Linton y las ansias de halago y protección que siente el corazón de la protagonista. La imaginación de Emily, mucho más impetuosa que la de Charlotte, crea con estos contrastes una novela extraordinaria, donde las pasiones y los personajes se liberan de la realidad descriptiva para cobrar entidad propia y ser ellos mismos, y ofrecen un ejemplo de las fuerzas negativas que puede generar un gran amor no realizado. La narración, contada por dos personajes, especialmente por la sirvienta de Wuthering Heights, Nelly Dean, se remonta a fines del siglo XVIII, cuando Mr. Earnshaw, el dueño de la mansión sombría y azotada por todos los vientos regresa de un viaje trayéndose a un niño abandonado llamado Heathcliff, que ha encontrado en las calles de Liverpool. Aquí está el punto de arranque de esta dramática novela.

Mr. Earnshaw desea que sus hijos Hindley y Catherine traten fraternalmente al niño. No está dispuesto a ello Hindley, que lo considera un intruso. Pero Heathcliff, con su apasionada personalidad, conquista para siempre el corazón de Catherine. La muerte de Mr. Earnshaw cierra el círculo amable de la novela, y abre otro de carácter turbulento y de signo trágico. Lo primero que hace Hindley al heredar Wuthering Heights es relegar a Heathcliff a las cuadras y considerarlo como un trabajador de la casa. En cambio, Catherine se escapa con Heathcliff siempre que puede para trepar a los riscos y corretear por los campos. Estos alegres ratos son la única compensación de las muchas humillaciones que tiene que soportar Heathcliff. Él y Catherine se quieren; pero este amor resulta casi imposible. Si por un lado la ardiente personalidad de Heathcliff enamora a Catherine, por otro el marco sereno y refinado de la mansión de Thrushcross Grange le impone sus convenciones y sus normas sociales. Heathcliff, desde su humillación presiente lo que le sucede a Catherine. Ésta le aconseja que se vaya a la ciudad a fin de mejorar su posición social; pero él no se resigna a la separación. Por una conversación de Catherine con el ama de llaves, Heathcliff se entera de que, a pesar de sentirse suya, se ha comprometido con Edgar Linton, el simpático y rico vecino de la casona del valle. La confesión de Catherine a Nelly Dean es la clave del argumento, y pone de relieve la tremenda oposición entre el corazón y la razón de la protagonista. Heathcliff desaparece de Wuthering Heights, y Catherine se casa con Edgar Linton; en Thrushcross Grange se disfruta una vida cómoda, tranquila y amable. Pero esta serena comodidad no evita que Catherine atraviese temporadas de profunda depresión. Bien sabe ella, aunque no quiera

admitirlo, cuál es la causa. Al cabo de tres años, Heathcliff regresa rico y de muy buen aspecto. Pero la fuerza de su amor lleva tal carga negativa, que amenaza con destruir todo lo que encuentra. Un día, la sirvienta anuncia la visita de Heathcliff a Thrushcross Grange. Catherine, amedrentada, no quisiera recibirlo; pero Edgar, seguro de su mujer, y respetuoso con las convenciones sociales, lo invita a pasar. Heathcliff anuncia que en adelante será su vecino: acaba de comprar Wuthering Heights, arruinada por Hindley, su envilecido propietario. Catherine y Heathcliff vuelven a entrar en contacto sólo para torturarse con un amor imposible, que no es carnal ni espiritual, sino un sentimiento que contiene la energía destructora de la frustración amorosa. Isabella Linton, cuñada de Catherine, se enamora de Heathcliff, y éste, sólo para hacer sufrir a Catherine, se casa con Isabella, a pesar de los reparos que Catherine pone a esta boda y de las advertencias que hace a su cuñada. Catherine muere de parto, después de una violenta escena con Heathcliff, y éste ya no podrá apartar el pensamiento de su amada muerta. Isabella implora el amor de su marido y le pide que no renuncie a la felicidad y ponga algo de su parte para conseguirla. Todo es inútil. Heathcliff ve por todas partes la sombra de Catherine, oye su voz constantemente, hasta que la muerte pone fin a su hundimiento espiritual y a sus miserias. Hay, sin embargo, en la actitud de Heathcliff, destructora de sí mismo y de los otros, un sesgo positivo. Poco antes de morir experimenta una especie de transformación. Siempre absorto en el mundo espectral de su amada Catherine, siente como una inclinación paternal hacia Cathy Linton, la hija de Catherine, y hacia Hareton Earnshaw, el hijo de Hindley, que se quieren. El amor de esta segunda pareja, que a veces parece que va a ser un trasunto de la pasión de Heathcliff y Catherine por la semejanza de algunos rasgos de los protagonistas, se salva gracias a la firme personalidad de Cathy, que se da cuenta de que ella y Hareton —y no Heathcliff— son los dueños de su destino y los forjadores de su propia felicidad. A la muerte de Heathcliff, seguirá con Cathy y Hareton la vida que, en algún momento, parecía casi interrumpida, y así quedará sin efecto el intento de Heathcliff de aniquilar las casas de los Earnshaw y de los Linton. El propósito de Emily Brontë en *Wuthering Heights,* aparte el primer objetivo que subyace en la volcánica explosión de una pasión reprimida, consiste en potenciar la libertad emotiva de la mujer ante una sociedad opresora, y fomentar la capacidad de la vida civilizada para absorber unas fuerzas aparentemente salvajes, pero al fin humanas, que son las que pueden transformarla, proporcionándole la energía renovadora. La influencia de Byron y de la novela gótica en *Wuthering Heights* es evidente.

Anne Brontë (1820-49), la hermana menor de Charlotte y Emily, colaboró en la colección de *Poems by Currer, Ellis and Acton Bell,* y es autora de las novelas *Agnes Grey* (1847) y *The Tenant of Wildfell Hall (La inquilina de W. H.,* 1848). Ambas obras son interesantes; aunque no pueden compararse con las novelas de sus hermanas, amplían la visión de la vida enclaustrada que las Brontë llevaron en los rústicos parajes del condado de York donde estaba enclavada la rectoría de Haworth. Relatan, respectivamente, las experiencias de Anne en forma de una historia de amor entre

la institutriz Agnes Gray y un ministro protestante, y la mala fortuna matrimonial de Helen Graham, que, al enviudar, se ve compensada con su segundo enlace. Las novelas de las hermanas Brontë son como un grito de libertad emotiva y espiritual de la mujer en el seno de la sociedad victoriana.

Elizabeth Gaskell. Muy diferente de la vida de las hermanas Brontë fue la de la bella joven de Chelsea Elizabeth Gaskell (1810-65)[25]. Hija del ministro unitario William Stevenson, y esposa de otro ministro unitario, fue una mujer encantadora, físicamente la más favorecida del grupo de novelistas victorianas. Criada por su tía en Knutsford (Cheshire), a los veintidós años se casó con William Gaskell, distinguido ministro de la capilla unitaria de Cross Street, de Manchester, con quien vivió en perfecta armonía. Al principio, ella y su marido planearon una especie de crónica de las clases humildes de la ciudad de Manchester, siguiendo la tendencia realista de George Crabbe. Este proyecto cuajó en *Mary Barton*, la primera novela de Mrs. Gaskell. Elizabeth Gaskell tiene el mérito de haber orientado a George Eliot hacia el análisis de las motivaciones de la acción y los secretos resortes de la psicología de los personajes. Al firmar sus novelas con su nombre de casada, la escritora manifestaba su feminidad y la satisfacción de ser Mrs. Gaskell, a la vez que, implícitamente, afirmaba la igualdad de posibilidades de la mujer y el hombre para adentrarse en el campo de la novela social. La obra de Elizabeth Gaskell tiene dos aspectos, el social y el rural o idílico-humorístico. *Mary Barton* (1848) es una novela inquietante, que describe la vida tal como la vio la escritora en los barrios industriales de Manchester durante sus primeros años de casada, y resulta más atractiva porque no se propone enfrentar hostilmente a los diversos estratos sociales, sino describir y, en lo posible, incluso conciliar realidades. La novela delata los inconvenientes de la vida industrial: pobreza, ignorancia, deficiencia sanitaria de los barrios obreros; lo que ella había observado, como mujer de un ministro «no conformista», en los barrios obreros de la ciudad en que vivía. *Mary Barton* causó mucho revuelo en su tiempo, y todavía resulta un libro interesante porque describe con realismo los horrores y desequilibrios sociales de la Inglaterra de los años 1840. Es una de las primeras novelas —acaso la primera— en que el argumento se basa en el conflicto entre capital y trabajo. No es exactamente una novela de lucha de clases, sino la exposición humanitaria de los problemas sociales hecha por un miembro de los sindicatos, su hija, el novio de ésta y el hijo de un industrial. La novela suscitó el interés de los economistas, que quisieron investigar su base científica. Naturalmente, tal base no existe; pero sí encontramos en ella una verdad intuida: la elaboración artística de estas realidades removió toda suerte de sentimientos, señaló posibilida-

[25] David Cecil, «Mrs. Gaskell», en *Early Victorian Novelists*, London, 1934. Annette B. Hopkins, *Elizabeth Gaskell. Her Life and Work*, London, 1952. Elizabeth Gaskell, *Novels and Tales* (11 vols.), ed. by Clement Shorter, Oxford, 1906-19. Idem, *Letters of Mrs. Gaskell and C. E. Norton, 1855-65*, ed. by Jane Whitehill, Oxford, 1932. Elizabeth Gaskell, *The Life of Charlotte Brontë* (1857), London, 1958.

des, y proporcionó a Mrs. Gaskell la amistad de Dickens y no poco prestigio como escritora. La obra constituye un intento de comprensión entre los industriales del norte de Inglaterra y sus empleados. El principal protagonista es John Barton, obrero inteligente y sensato, consciente de la injusticia social que les rodea a él y a sus compañeros. Un grupo de trabajadores constituidos en un incipiente sindicato decide, para escarmentar a la clase adinerada, asesinar al joven Henry Carson, el más duro de los industriales. Le toca esta violenta misión a John Barton. La sospecha, sin embargo, recae sobre Jem Wilson, el novio de su hija Mary, por el hecho de que ésta lo había abandonado, halagada por los galanteos de Henry Carson, aunque había reaccionado a tiempo. La entereza de Mary Barton en estas circunstancias salvará a su novio de ser ejecutado, por la seguridad con que expresa su convicción de que es inocente, y sin descubrir a su padre como autor del asesinato. Finalmente, John Barton, oprimido por el peso de su culpabilidad, confiesa la verdad al padre de Henry Carson y muere de angustia después de haber sido perdonado. Aunque la novela fue muy criticada por algunos representantes de los industriales, sus méritos literarios fueron debidamente reconocidos; a pesar de alguna inverosimilitud, es uno de los mejores estudios de la vida industrial victoriana en el momento en que empezaba a entablarse en Inglaterra la lucha de clases.

Debido al éxito de *Mary Barton,* y después de la publicación de *The Moorland Cottage (La casa de campo de M.,* 1850), Mrs. Gaskell escribía para *Household Words,* el periódico dirigido por Dickens, su obra más popular, *Cranford* (1853), novela que sigue la tradición de Jane Austen. Describe la vida y el ambiente y narra los pocos acontecimientos de un pueblo inglés —Cranford, es decir, Knutsford (Cheshire)— cuyos habitantes son casi todos mujeres. Está impregnada de tierno humorismo, de ironía suave, y transforma en aceptadora comedia los fracasos y desilusiones de la vida. Pormenoriza con graciosa benevolencia las distinciones sociales del lugar, personificadas en ciertos caracteres femeninos de la novela. En Cranford todos tienen medios económicos muy moderados: lo habitan señoras que se han retirado allí por diversas circunstancias adversas. El dinero no sirve allí para distinguirse, ya que se ha establecido de antemano y por sentido común la necesidad de la «economía elegante»; por consiguiente, para marcar clases y niveles hay que insistir en el origen. Así, en este pequeño mundo, aunque todos pertenecen a la misma clase, se observan aún más matices que en Jane Austen. La señora más o menos relacionada con la aristocracia (Mrs. Jemieson) se puede permitir ser arrogante y, en los tes que da a sus amigas, ofrecer peores pastas que la hija del difunto rector, mejor educada y de mejor gusto (Miss Matty), o que la tendera retirada (Miss Barker), que por venir de menos que ambas tiene que exagerar su cortesía y ser más espléndida con sus invitados. La amable ironía de Mrs. Gaskell es patente en la anécdota de Betty Barker: su vaca tiene la mala fortuna de caerse en una balsa de cal, y, al perder el pelo, piensa que habrá que hacerle un jersey para protegerla del frío. La historia y el retrato de la protagonista es enternecedor: se trata de una soltera de edad, venida a menos, que, sin perder su originario prestigio —en Cranford

todo el mundo conserva su nivel social de herencia—, tiene que ganarse la vida con una tiendecita de té y vendiendo chucherías a los niños. Miss Matty, en su mocedad, había tenido un novio que se fue a las colonias y no se había sabido más de él. Miss Matty le esperará fiel, con ilusión de niña. Un día aparecerá, justificándose. Cuando está todo dispuesto para la boda, el novio muere en París durante un corto y obligado viaje. A pesar de este final, y de las circunstancias angustiosas que en ella se describen, toda la novela tiene un tono aceptador, compensador de desilusiones, comprensivo y matizador de duras realidades, que es una aportación peculiar de la fina personalidad de Elizabeth Gaskell.

Ruth (1853) sigue una trayectoria parecida a *Cranford,* si bien en ella se abordan decidida y claramente problemas morales que estaban ausentes en el marco de esta última novela. Pero en *North and South (Norte y Sur,* 1855) Mrs. Gaskell vuelve a la novela social del estilo de *Mary Barton,* aunque proyectada desde otro ángulo. En ella se intenta introducir la figura del patrono modelo, el hombre de sentimientos humanitarios preocupado por el bienestar de los que colaboran con él en la creación de riqueza: lo que es y debe ser el auténtico hombre de negocios. Sin embargo, sólo al final de la obra se alcanza la deseada colaboración entre la empresa y el trabajo: en la evolución de este fenómeno encontraremos a la dispuesta e inteligente heroína Margaret Hale, que al pasar del sur agrícola al norte industrial de Inglaterra se halla con ventajas de disposición y objetividad respecto del problema de la empresa y los trabajadores. El mismo contraste que se observa entre el sur y el norte de Inglaterra en cuanto a formas de vida y paisaje, Margaret lo ve reflejado en las relaciones entre patronos y obreros. En contacto con John Thornton, al principio uno de los industriales más importantes y despiadados, Margaret puede adentrarse de lleno en el problema y advierte a Thornton cómo debería tratar a sus empleados, protegiéndole a la vez, en un momento de gran dificultad, de las iras de éstos. Thornton y Margaret se quieren, pero están completamente distanciados en cuanto a ética social. Y no será hasta que él considere a sus empleados como seres humanos cuando la pareja se encontrará en un plano moral y amoroso firme y satisfactorio. Como su *Mary Barton* y *Hard Times* de Dickens, esta novela se propone infiltrar los valores humanos en el formidable dique del mundo industrial de mediados del siglo XIX.

En 1857, dos años después de la muerte de Charlotte Brontë, Mrs. Gaskell escribió la interesantísima biografía de su amiga. Como Boswell hizo con Dr. Johnson, *The Life of Charlotte Brontë* de Elizabeth Gaskell es un clásico de la literatura biográfica y una obra imprescindible en el estudio de Charlotte Brontë. Escrita con cariño, precisión y honradez, ningún trabajo posterior sobre la autora de *Jane Eyre* puede prescindir de este libro y mucho menos anularlo. Es un excelente retrato de una valiosa mujer, pintado por una novelista intuitiva capaz de comprender la tragedia, limitación y rudezas de la vida de su amiga y exponerlas, con veracidad y ternura, junto con la gracia, la bondad y la heroica energía de la biografiada, en el marco de los selváticos parajes del condado de York, en donde vivió y murió.

Sylvia's Lovers (*Los amantes de S.*, 1863) es una novela de conflicto familiar y carácter romántico, situada en la zona costera del condado de York; y *Cousin Phillis*, un delicioso cuento de desilusión amorosa. Su última gran novela, no terminada por muerte de la autora, es *Wives and Daughters* (*Esposas e Hijas*, 1866). Hubiera podido ser —y acaso sea, inacabada como está— su mejor obra. En ella volvemos a encontrar el humorismo de *Cranford*, aquí más suavizado, y debemos reconocer que consigue describir con naturalidad más realista ciertos aspectos duros y conflictivos de la vida, que en sus novelas sociales pudieran parecer un tanto melodramáticos. Publicada por capítulos en el *Cornhill Magazine*, que dirigía Thackeray, la novela presenta a dos familias, vecinas ambas de la pequeña villa rural de Hollingford, y las relaciones que se desarrollan dentro de la comunidad, entre las generaciones de padres e hijos. Los Hamley pertenecen a la familia del señor del lugar, y los Gibson a la del médico. El personaje principal es Molly Gibson, una joven alegre, inteligente y responsable, que sufre la desilusión de que su padre se case en segundas nupcias con una viuda tan hermosa como simple. El lado ventajoso de esto para Molly es que su madrastra tiene una hija, Cynthia, una joven bella, fascinadora y muy bien educada, aunque incapaz de sentir el amor y la responsabilidad profunda que requiere la vida. A los dieciséis años Cynthia se había comprometido en matrimonio con Mr. Preston, un hombre a quien ahora desprecia, quizá con razón. Cynthia y Molly entrarán en relación con Osborne y Roger, hijos de Mr. Hamley. Osborne, el mayor, brillante y bien parecido, es la esperanza de la familia. Sin embargo, fracasa en sus estudios universitarios en Cambridge, y acaba casándose con una institutriz francesa. Esta circunstancia distancia a Osborne de su padre, y Osborne muere demasiado pronto para que el padre pueda comprender la dureza de su propio carácter. Roger, en cambio, sin tener las cualidades externas de su hermano, triunfa en el campo científico. Los Hamley están prendados de Molly, que se enamora de Roger; pero éste se encapricha con Cynthia, la cual, aunque novia de Preston, lo acepta sin sentir amor por él. Molly se desespera ante esta tremenda realidad. Pero Cynthia, que se da cuenta a tiempo de la incompatibilidad de su carácter con el de Roger, lo deja por otro hombre más apropiado a su modo de ser, después de que Molly la hubiera liberado de la persecución de Preston. Todo promete acabar bien, puesto que hacia el final de la novela Roger descubre los valores de Molly y está decidido a casarse con ella. *Wives and Daughters* pone de manifiesto las diferencias existentes entre las personas de carácter profundo y superficial, y señala los peligros que pueden resultar de la falsa estimación procedente de un juicio precipitado o erróneo, incluso tratándose de hombres y mujeres inteligentes. Elizabeth Gaskell tenía gran intuición para someter a forma artística el material conflictivo tanto en el aspecto moral como en el social, y con ello prestó un servicio notabilísimo a la novelística inglesa de su tiempo.

George Eliot. En sus novelas sociales, Mrs. Gaskell presenta a los primeros obreros de las fábricas en su vida ordinaria; George Eliot, en las

suyas, describirá sobre todo la Inglaterra de los pequeños propietarios, que estaba a punto de desaparecer por la absorción que de los campesinos hizo la ciudad, y por el paso de la pequeña propiedad a los grandes industriales. Mary Ann Evans (1819-80)[26] nació en una casa de campo del condado de Warwick, y las escuelas en las que se educó dejaron en ella un substrato puritano de religiosidad que jamás se desvaneció del todo, a pesar de la influencia del círculo de librepensadores con el que entró en contacto mediante su traducción al inglés de la *Vida de Jesús* (1825) de David F. Strauss (traducción que se publicó en 1846) y su colaboración en *The Westminster Review,* órgano del partido radical, revista de la cual John Chapman la nombró subdirectora. En torno a esta revista londinense la joven escritora tuvo la oportunidad de relacionarse con hombres de la categoría intelectual del filósofo y sociólogo Herbert Spencer (1820-1903) y del escritor progresista George Henry Lewes (1817-78). Con el primero la unió una gran amistad, que por el lado de Mary Ann era amor; pero posiblemente Spencer la consideró poco femenina o —desesperación de muchos varones— demasiado inteligente. Lo contrario ocurrirá con Lewes, un hombre conocedor del sufrimiento, casado y con hijos, y separado de su mujer. Lewes supo apreciar en seguida las extraordinarias cualidades de Mary Ann, que, necesitada de cariño, correspondió inmediatamente.

Hasta entonces Mary Ann no había publicado nada que se relacionara con la novela. Estaba escribiendo *Amos Barton,* una narración breve de la que, una vez terminada, Lewes dijo que no se había escrito nada en este estilo desde *The Vicar of Wakefield* (1766) de Goldsmith. Así se lo comunicó Lewes al editor de la *Blackwood Magazine* de Edimburgo, y en enero de 1858 *Amos Barton* aparecía en la revista escocesa bajo la firma de George Eliot. La novelista empezaba con buen pie: la misma revista publicaba las dos novelitas que, junto con *Amos Barton,* constituyen las *Scenes From Clerical Life (Escenas de la vida clerical,* 1858). Dickens escribía felicitando cordialmente al autor y advertía que detrás del nombre masculino adivinaba una pluma de mujer. Después de este primer éxito, George Eliot se ponía a trabajar en *Adam Bede,* de ambiente campestre, cuyo argumento primario se lo había oído contar, cuando tenía unos veinte años y vivía aún en casa de su padre, a una tía suya. Durante la redacción de la novela Lewes escribió a Mr. Blackwood preguntándole si deseaba verla entera. En vez de contestar, el editor se fue a Londres a visitar a Lewes. Éste le presentó a Mary Ann como si fuese su mujer; pero aquél expresó su deseo de ver a George Eliot; y entonces hubo que explicarle la verdad.

---

[26] J. W. Cross, *George Eliot's Life as Related in her Letters and Journals* (3 vols.), London, 1885. Leslie Stephen, *George Eliot,* London, 1902. Barbara Hardy, *The Novels of George Eliot,* London, 1959. W. J. Harvey, *The Art of George Eliot,* London, 1961. Marghanita Laski, *George Eliot and her Work,* London, 1973. G. S. Haight, *George Eliot: A Biography,* Oxford University Press, 1979. Lina Sierra, *La libertad y responsabilidad del individuo ante los condicionamientos sociales en la novelística de George Eliot,* tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1983. George Eliot, *Works* (Warwick edition, 12 vols.), Edinburgh, 1901-3. De todas las novelas de George Eliot hay ediciones recientes, bien en Everyman's Library de Londres o en World's Classics de Oxford. Idem, *Letters,* ed. by G. S. Haight (7 vols.), New Haven, 1954-6. Idem, *Essays,* ed. by T. Pinney, London, 1963.

Blackwood empezó a leer el manuscrito, y sin pasar de la primera página aceptó publicar la obra.

La novela siguiente iba a ser *The Mill on The Floss (El molino del Floss),* también sobre la vida provinciana. Mary Ann estaba algo descorazonada, pues dudaba que pudiera escribir una obra más valiosa que *Adam Bede.* Sin embargo, en marzo de 1860 terminaba *The Mill on the Floss,* y la inteligente actuación de Lewes como agente literario obtenía más de 2.400 libras por la primera edición inglesa del libro, y los derechos de publicación en Norteamérica y Alemania. Satisfechos por el éxito, salían hacia Italia para visitar Roma, Florencia y otras ciudades; pero el viaje se truncaba intempestivamente al sentirse Mary Ann acuciada por una nueva necesidad creadora, y regresaban para realizarla. Se trataba de dos obras: *Silas Marner,* una novela rural que quedó terminada en marzo de 1861, y *Romola,* novela histórica florentina que no consiguió concluir hasta junio de 1863. En 1865 Lewes tomaba la dirección de *The Fortnightly Review,* y ambos decidieron celebrarlo socialmente con una importante recepción. La moral victoriana respondió negativamente y la reunión fue un fracaso. La reconocida George Eliot, tan celebrada y admirada como escritora, no merecía el debido respeto moral para la sociedad contemporánea.

Repuesta de esta humillación, George Eliot emprende la redacción de su novela más extensa: *Middlemarch* (1871-2), la más celebrada y divulgada, ya que para 1874 se habían vendido veinte mil ejemplares. Nuevos viajes por Italia y Alemania, donde fueron extraordinariamente bien recibidos, y, por fin, de regreso en Inglaterra, la sociedad de Londres acaba por acogerlos, aceptando sus invitaciones. Las cualidades morales y los éxitos literarios de esta excepcional pareja habían conseguido convencer e imponerse. Pero el tiempo transcurría, y ya no eran jóvenes. G. H. Lewes moría en noviembre de 1878. Mary Ann quedaba desolada, sin otro motivo para vivir que terminar la obra de Lewes *Problems of Life and Mind (Problemas de la vida y de la mente)* y recibir el consuelo de John Cross, amigo de Lewes y admirador de Mary Ann, que estaba dispuesto a casarse con ella a pesar de que tenía veinte años menos. Esto que parecía un despropósito fue el consuelo de los últimos años de su vida. John Cross solía ir a hacerle compañía, y pronto la novelista se dio cuenta de que no podía prescindir de él. Mary Ann no lo amaba realmente, pero su corazón femenino se sintió halagado por la conquista y aceptó ser su mujer. Se habían encontrado en Roma en 1869, y la escritora, a sus cincuenta años, le había impresionado. Mary Ann se casó con John W. Cross en la primavera de 1880, y después de un viaje por Europa y una corta estancia en Witley, pasaron a instalarse en su última morada, situada sobre el Támesis, en el número 4 de Cheyne Walk, en Chelsea (Londres). Allí moría la escritora el 22 de diciembre de aquel mismo año. George Eliot está enterrada en el cementerio de Highgate —barrio del norte de Londres—, a pocos pasos de los restos de Herbert Spencer y muy cerca de la tumba de Karl Marx.

En contacto con hombres como John Chapman, Herbert Spencer y especialmente George Henry Lewes, bajo la influencia de sus lecturas, y dotada de un temperamento similar, George Eliot difícilmente podía orientarse

en otro género de novela que no fuera el filosófico; como por las circunstancias de época y ambiente, y por su seria formación periodística, apenas podía dejar de delatar su influencia y preocupaciones sociales. En general en sus novelas hay mucho pensamiento y honda crítica de la vida, a veces incluso directa. Su peculiar facultad de novelista consiste en el profundo substrato de pensamiento moderno y psicología teórica que posee, y el íntimo conocimiento de una gran variedad de aspectos de la naturaleza humana. Sus mejores obras son: *Amos Barton, Adam Bede, The Mill on the Floss* y *Silas Marner,* escritas desde 1857 hasta 1861. A ellas hay que añadir *Middlemarch,* compuesta diez años después, que, si carece del espontáneo frescor de sus primeras novelas, éste queda suficientemente compensado por la penetración filosófica de los hechos y la profundidad con que cala en la caracterización de los personajes y establece los motivos de la acción. Los métodos con los que en estas novelas se analizan los conflictos del egoísmo y la conciencia, el desarrollo del carácter de los personajes y el planteamiento de semejantes problemas éticos, han tenido y todavía tienen eco en la novelística moderna tanto en Inglaterra como en los Estados Unidos.

La producción novelística de George Eliot se divide en dos etapas condicionadas, hasta cierto punto, por el predominio de las experiencias vividas, vertebradas por la inspiración, la primera, y por la observación metódica, la profundización del carácter de los personajes y el análisis filosófico de la vida, la segunda. Las novelas del primer grupo son cuatro, y vienen a ilustrar su positivismo en un aspecto psicológico y profundamente ético, en un marco campestre o de pequeñas comunidades rurales. De las tres novelitas que constituyen las *Scenes of Clerical Life (Escenas de la vida clerical,* 1858), la mejor es, indudablemente, *The Sad Fortunes of the Rev. Amos Barton (Las adversidades del reverendo A. B.,* 1857). Es una narración realista de la vida de dolor de un clérigo y su familia en el ambiente rural de un pueblecito inglés: describe los deseos e ilusiones del protagonista para levantar el clima espiritual de la localidad, los esfuerzos de su esposa, Milly, para sacar adelante la numerosa familia, y la muerte temprana de esta mujer encantadora, cuya desaparición deja a Amos y a sus hijos en el más lamentable infortunio. La última desgracia ocurrirá cuando le trasladan del lugar y tiene que abandonar su querida iglesia y el cementerio donde descansan los restos de Milly, angustiado por el sentimiento de no haberle dedicado toda la atención y todo el cariño que merecía. Los niños se hacen mayores y cada cual sigue su destino. Sólo quedará con él una hija, que es extraordinariamente parecida a su madre. Amos Barton volverá una sola vez a su antigua parroquia, una suave tarde de otoño, para visitar la tumba de Milly. Le acompañará su hija Patty, y el dolido clérigo llegará a comprender que Milly, al morir, no se había llevado consigo todo el amor de la tierra. No le faltaba razón a Lewes al situar *Amos Barton* en la línea de *The Vicar of Wakefield* de Goldsmith, si bien no hay que olvidar que George Eliot tenía un modelo más cercano en los cuadros realistas de Elizabeth Gaskell, en especial su notabilísima novela *Mary Barton* (1848), cuya coincidencia de nombres no puede ser más manifiesta. *Amos*

Barton es una novelita de gentes y acontecimientos sencillos narrados en un estilo familiar y atractivo, que dentro de su realismo e ironía es idealista y sentimental.

En *Adam Bede* (1859) George Eliot pone de relieve toda su capacidad creadora. Es una novela de seducción, crimen y remordimiento, cuyas consecuencias sufren tanto los culpables como los inocentes. El personaje que da nombre a la novela es un joven carpintero de pueblo, serio, inteligente, de elevadas miras, que está enamorado de Hetty Sorrel, una joven bonita, vanidosa y egoísta. Hetty aspira a mucho más que a Adam, y entra en relación con Arthur, el hijo del señor del lugar, con la esperanza de que estos amores vayan a terminar en boda. Ilusionada con esta idea, se deja seducir por él a pesar de los esfuerzos que Adam hace para impedirlo y salvarla. Arthur rompe sus relaciones con Hetty, y ésta acepta casarse con Adam. Pero antes de celebrarse el matrimonio, descubre que está encinta y huye de su casa en busca del amante, al que no consigue encontrar. Hetty da a luz, y social y moralmente oprimida por la villanía y la vergüenza, abandona a la criatura medio sepultada entre la hierba y astillas en el bosque de los alrededores de Windsor. Condenada a muerte, será espiritualmente consolada y restablecida moralmente por la eficaz metodista Dinah Morris, que incluso consigue que la pena capital de Hetty le sea permutada por la deportación. Volcados en los desvelos y caridad hacia Hetty, Adam y Dinah, que se habían olvidado de sí mismos, al fin se dan cuenta de la semejanza y el afecto que los une. El realismo de George Eliot en esta novela se pone de relieve tanto en el argumento como en lo común de los personajes y situaciones. Quizá el crítico verá cierta contradicción entre las dos personas que fueron objeto del amor del protagonista, y se preguntará sobre la posibilidad de que un hombre capaz de merecer el amor de una mujer de la categoría humana de Dinah se hubiera enamorado de una chica como Hetty, por agraciada que fuese. Pero precisamente en esta falta de lógica residen los imponderables de la vida y las inexplicables y recónditas reacciones del corazón humano.

De los escenarios rurales de los condados de Stafford y Derby, en los que tuvieron lugar las novelas anteriores, George Eliot se traslada, en *The Mill on the Floss (El molino del río Floss,* 1860), al condado de Lincoln. Esta obra es la dramática narración de la incompatibilidad de caracteres de dos hermanos, Tom y Maggie, hijos del dueño del molino de Dorlcote. Tom es un muchacho de buenos propósitos, aunque escaso de imaginación, y tiene carácter dominador; Maggie es inteligente y entusiasta, de temperamento artístico y alma poética, pero, incomprendida por el hermano y desamparada intelectualmete por el padre, se asfixia en un ambiente de estrechez mental. Esto la llevará a relacionarse con el hijo de un abogado vecino, Philip, que, aunque contrahecho, tiene ideales semejantes a los de Maggie. Descubiertas estas relaciones por Tom en un momento en que el molinero y el abogado están en litigio, estalla la disensión entre los dos hermanos, si bien Maggie se somete y cesa de entrevistarse con Philip. Después de la muerte del molinero, ocurrida por este tiempo, Maggie se traslada al pueblo de St. Ogg a visitar a su prima Lucy, que está prometida

con Stephen, un joven muy bien dotado, culto y agradable. Éste se siente atraído por la belleza y la personalidad de Maggie, y lo mismo le ocurre a ella, aunque ninguno de los dos tenga entonces la menor intención de faltar a la lealtad debida a su pareja. En una excursión en barca por el río, el reflujo los arrastra hacia el mar, y Stephen le propone a Maggie que se fugue con él, cosa que ella no acepta. Aunque inocente, Maggie se ha comprometido: ha pasado unos días fuera de su casa. Al regresar, su hermano la arroja del molino, y el desprecio del pueblo cae sobre ella. Lucy y Philip, precisamente los más afectados por su conducta, son los más comprensivos hacia Maggie. No parece que la situación lleve camino de enderezarse —circunstancia que está en la mente de la novelista—, cuando el río se desborda y una tremenda inundación anega el pueblo y los campos. El primer pensamiento de Maggie es dirigirse hacia el molino en busca de su hermano. Embarcados los dos, frente a frente en el peligro, parece que con una mirada y una palabra renace la comprensión. Empezaba a amanecer y se dirigían remando hacia donde creían que se hallaba Lucy, cuando la barca es arrollada por un artefacto de madera que había sido arrastrado por la corriente, y ambos perecen ahogados. Es evidente que el conflicto entre el amor y la incomprensión de Maggie y Tom es una transposición de la barrera que en la vida real se levantaba entre el modo de ser de Mary Ann y su hermano Isaac. *The Mill on the Floss* es una dramatización de la vida interpretada con firme trazo realista, y en ella el lenguaje ordinario de la gente del campo se reproduce tan fielmente como en *Adam Bede*.

Silas Marner (1861), posiblemente la mejor novela del primer período de George Eliot, revela la culminación de las posibilidades creadoras de la novelista. Aunque, juzgada superficialmente, parece retraerse de la extraordinaria actividad de este período; aunque en el espacio y el tiempo su argumento esté situado en una pequeña comunidad rural y a principios del siglo XIX, la obra recoge, dentro de las posibilidades artísticas del género, las direcciones más importantes de la problemática de la época. *Silas Marner* es la historia de un tejedor de tela blanca que, habiendo sido arrojado de una pequeña comunidad religiosa por una falsa acusación de robo, abandonó la ciudad en que vivía, y se dirigió hacia el Norte, estableciéndose en el pueblecito agrícola de Raveloe. Como consecuencia de la segregación de su comunidad religiosa Silas sufre una aguda crisis de fe; desvanecida su confianza en los hombres, lleva en Raveloe una vida solitaria y extraña, al margen de la entidad rural. Habita una cabaña en las afueras del pueblo, apenas tiene trato con nadie, fuera del necesario para su trabajo, y su único consuelo en el aislamiento lo constituye la contemplación de las monedas de oro que va acumulando paulatinamente con el inalterado vaivén de su telar. Dunstan Cass, un joven de torcidos principios, hijo del señor del lugar, le roba el dinero y desaparece sin que se sepa nada de él. El infortunado Silas, presa de la desesperación, se dirige a la taberna de la localidad, confluencia de la vida social a estas horas de la noche, y expone lo ocurrido, desgarrado por el desconsuelo. Godfrey Cass, el hermano mayor de Dunstan, está casado secretamente con Molly, una chica

de humilde condición del pueblecito vecino, y tienen una niña, pero no es feliz con Molly.

Godfrey Cass está enamorado de Nancy Lammeter, una joven de muchas prendas en el aspecto físico, superadas por la dulzura de su carácter y su elevada condición moral. Cuando se enamora de Nancy, Godfrey se da cuenta de la torpeza que cometió al casarse precipitadamente con Molly; consecuentemente, evita frecuentar su morada y no parece dispuesto a reconocer socialmente la situación. Ofendida y desairada por el desamparo en que el marido la tiene, una Nochevieja Molly coge a su hija y ambas emprenden el camino de Raveloe con el fin de presentarse en casa de la familia de su marido y obtener una reparación. Pero Molly perece entre la nieve antes de llegar al poblado, y la chiquilla, sin darse cuenta de lo ocurrido, se dirige a la cabaña de Silas, atraída por la luz. Vuelto en sí de uno de sus trances de depresión producidos por el robo de su dinero, los ojos de Silas se fijan en la mata de pelo rojo de una niña que acaba de entrar en su cabaña, cuya puerta estaba abierta, y se había quedado dormida frente al fuego. La visión de la cabeza dorada de la niña le parece un cange providencial por el oro desaparecido. Esta niña, a la que Silas llamará Eppie, abre su retraído corazón hacia los hombres y le hace recobrar el sentido de confraternidad que desde hacía tantos años había perdido. Godfrey se entera perfectamente del caso, pero no reconoce la paternidad de la niña. Muerta Molly, le queda el camino abierto para casarse con Nancy, una inmerecida joya que hará su felicidad, pero que no le dará hijos. Pasarán bastantes años. Eppie se transformará en una jovencita sencilla y encantadora, y Silas en un amable anciano. Cerca de su cabaña vive el matrimonio Winthrop, cuya mujer, Dolly, persona de gran corazón, ha influido mucho en la educación de Eppie. Los Winthrop tienen un hijo, Aaron, compañero de infancia de la joven y fiel amigo de Silas, a quien, en las horas libres, ayuda en trabajos pesados. Por su bondad, sencillez y generosa disposición, Aaron es la predestinada pareja de Eppie. La vida ha ido enderezando los caminos que un tiempo parecían torcidos. En una ocasión, al practicar unas obras de drenaje en una hondonada alrededor de la cabaña del tejedor, aparece el cadáver de Dunstan agarrado a los saquitos de oro que había robado. Esta dramática revelación, que tiene un claro valor de símbolo, conmueve la dormida conciencia de Godfrey y le lleva a confesar a su mujer la verdad de su propia situación. Nancy, que es una dama de calidad moral excepcional, acepta los hechos con comprensión y se aviene cordialmente a adoptar a Eppie. Godfrey y Nancy tienen una cariñosa entrevista con Eppie y Silas y, convencidos, desean demostrar a la joven las ventajas personales que le ofrece la nueva posición. Pero Eppie, agradecida, confiesa que le es imposible abandonar a Silas —que para ella es su padre—, a su novio Aaron y a los amigos íntimos de su condición, y prescindir de las costumbres de la clase social en la que se ha criado. Esta decisión de Eppie enorgullece a Silas y ensancha el corazón de Aaron. La obra termina con la boda de los jóvenes y el reconocimiento de la paternidad y protección de los señores Cass. *Silas Marner* tiene mucho de idilio rural: descripción de la vida corriente en el campo,

contacto con la naturaleza, expresión directa de sentimientos entre gentes sencillas. El amor de la pareja Eppie-Aaron está penetrado de una naturalidad idílica. La obra presenta escenas profundamente humorísticas y reales, como las que tienen lugar entre los contertulios de la taberna de Raveloe, y personajes tan subyugadores como Dolly Winthrop, vecina de Silas y madre de Aaron, que con su carácter optimista y maternal alegra con sus visitas y buen consejo la solitaria vida de Silas y de la chiquilla. Sin embargo, es un idilio que no excluye las realidades de la vida cotidiana; pues aunque está situado en el campo, no se cierra ni aleja de las preocupaciones de la existencia, sino que refleja los problemas que emergen o penetran en él, con todo el dramatismo, la comicidad y el misterio de que está llena la vida cotidiana. La lección moral que se desprende de la novela es radicalmente conclusiva: la religión interpretada por ciertas personas y en determinados niveles puede resultar cruel; pero sin religión o sin vibración emotiva es imposible vivir. Escrita por George Eliot en la encrucijada de su primera y segunda época, ha sido considerada, dentro de su género, como una obra clásica, y, a pesar de la tendencia positivista de su autora, en ella se percibe con toda claridad la acción providencial en la actividad de los hombres y la constante presencia del misterio en la vida.

Una obra de arte, según Auguste Comte, consiste en la realización de ideas filosóficas. Las novelas del primer grupo de George Eliot superan la definición comtiana; pero, a partir de *Romola* —con la excepción de *Middlemarch*—, puede que se limiten a esto. *Romola* (1863) es una novela de tentación, crimen y compensación, que tiene lugar en la Florencia del tiempo de Lorenzo de Médicis, Savonarola y Maquiavelo, y está escrita utilizando los materiales del historiador con la intención de evocar el ambiente y color locales del siglo XV florentino. *Felix Holt, the Radical* (1866) estudia las condiciones en que vivían las clases obreras después de la Ley de Reforma (1832), así como las actividades de los políticos radicales para encontrar vías de superación. *Daniel Deronda* (1876) es un tratado novelado en el que George Eliot desarrolla algunas de sus últimas conclusiones sobre las leyes que, a su parecer, orientan la vida humana. Tiene como argumento ciertos aspectos de la vida y modo de ser de los judíos —Daniel es judío—, y un pavoroso problema ético y matrimonial que no admite otra salida sino la resignación.

La gran obra de este segundo período es sin duda alguna *Middlemarch. A Study of Provincial Life (Middlemarch, estudio de la vida provinciana,* 1871-2), que, a pesar de su extensión y complejidad, es una de las mejores novelas de George Eliot. La historia transcurre en la ciudad provinciana de Middlemarch, en la primera mitad del siglo XIX. El cuadro que se propone pintar aquí la autora es muy amplio, y, para que resulte más detallado y veraz, según su idea de acercar la novelística a la ciencia, el argumento es menos compacto que en las otras novelas de la primera época. Ahora bien, a pesar del criterio de la escritora, *Middlemarch* es una gran novela, no precisamente por lo que se ajusta, sino paradójicamente por lo que se aparta de un modo inconsciente del precepto positivista formulado por Com-

te. El núcleo esencial de la obra consiste en la minuciosa descripción y el análisis del fracaso de dos matrimonios de carácter completamente distinto. En el primer caso tenemos a Dorothea Brooke, joven de religiosidad ardiente, mística puritana con un ideal altísimo de la vida, que comete la equivocación de casarse con Mr. Casaubon, clérigo maduro y pedantesco, a quien ella había valorado hasta la sublimación por sus conocimientos, su condición religiosa y angélica apariencia. Mr. Casaubon, con su depósito de sabiduría en lenguas antiguas y teología, se mostró en la práctica incapaz del cariño que toda mujer tiene derecho a esperar de su marido, y pasó la luna de miel en Roma —como decía Will Ladislaw, primo de Casaubon— dedicado a la investigación de polvorientas naderías detallistas, que no interesaban a nadie ni conducían a nada. Esta falta de cariño físico aleja a Dorothea del marido y la acerca al primo, más abierto, joven y humano, aunque no de la categoría de la joven. Mr. Casaubon se da cuenta de este afecto mutuo y empieza a sospechar que su mujer aprecia más a su primo que a él; y, al caer enfermo, y temiendo su cercana muerte, pone de relieve su mezquindad al añadir una cláusula en el testamento desheredando a Dorothea si se casa con Will. Pero ellos no hacen caso del testamento, y, llegado el momento, resuelven su vida según su inclinación. El otro matrimonio que marcha a la deriva lo constituyen Tertius Lydgate y Rosamond Vincy. Tertius es un médico joven y emprendedor, inspirado por el anhelo de realizar reformas en el campo de la medicina y animado por grandes deseos de investigación científica, que tiene el desacierto de casarse con Rosamond, mujer de extraordinaria belleza, pero sin espíritu alguno, cuyo materialismo va socavando y destruyendo las esperanzadas ilusiones del doctor. *Middlemarch* carece de romanticismo en el aspecto amoroso. Es un estudio de realidades —de supuestas, pero profundas realidades—, de fracasos y desaciertos, como con frecuencia aparecen en la vida. El marido adecuado para Dorothea Brooke habría sido acaso el médico Tertius Lydgate, porque Will Ladislaw no tiene suficiente talla para una mujer como ella. Pero hay hombres egoístas y posesivos como Casaubon; otros, generosos, que no ven; y mujeres que no tienen verdadera conciencia de lo que valen. Dorothea es una de estas mujeres, y aunque las circunstancias hubieran sido suficientemente propicias para acercarla al doctor, acaso no se habría dado cuenta de que Tertius era la persona más conveniente para ella. La novela es un estudio de los fallos, paradojas y limitaciones de la vida. Tiene más de setecientas páginas, y sus capítulos están encabezados por citas en varias lenguas. En el segundo hay un fragmento de *Don Quijote,* y en el prólogo se alude a Santa Teresa. La figura de Mr. Casaubon es una transposición del sabio profesor oxoniano Mark Pattison.

Se puede pensar que la obra de George Eliot es un ejemplo de las transformaciones que ocurren en la conciencia humana, y que viene a demostrar cuán insignificante e incluso nula puede ser la parte que en la vida tiene el factor llamado casualidad. Sin embargo, a pesar de la aceptación de las doctrinas éticas de Comte, y de su distanciamiento del cristianismo

dogmático, hay que reconocer que la autora acepta más o menos conscientemente la intervención de un elemento espiritual que lógicamente no encuentra lugar en el esquema determinista que previamente se había trazado. En el caso de George Eliot, el mecanismo de la pasión y la voluntad no funciona con una precisión automática, porque el substrato idealista de la escritora admite una llamada superior —la fe, el deber— que puede torcer el curso natural —matemático— de los acontecimientos. Es indiscutible que con su fuerza intelectual, su capacidad creadora de caracteres y de plasmación artística de la realidad en sus distintas manifestaciones, George Eliot contribuyó a proporcionar a la novela inglesa madurez de contenidos y una dinámica ideológica de alta calidad, que repercutió en novelistas de la importancia de Meredith, Hardy y Henry James.

Otras novelistas. Nunca aparece aislado como un oasis o una fortaleza un brillante grupo de artistas, en este caso escritores. Y si se hubiera de realizar un estudio más completo de las novelistas de este período, habría que tener en cuenta varios nombres más, algunos de ellos muy conocidos y apreciados en su día. Margaret Oliphant (1828-97) fue una escritora fecundísima, cuya mejor obra es un conjunto de novelas conocidas con el título de *Chronicles of Carlingford* (1863-6), entre las que destaca *Salem Chapel (La capilla de S.*, 1863), descripción muy precisa de una comunidad religiosa disidente. También son excelentes sus cuentos escoceses, que van desde *Margaret Maitland* (1849) hasta *Kirsteen* (1890).

Charlotte Mary Yonge (1823-1901) conoció a John Keble cuando éste era vicario de la parroquia de Hursley (Hants), y bajo su influencia se propuso expresar sus ideas religiosas en forma novelada. *The Heir of Redclyffe (El heredero de R.*, 1853) fue su primer éxito popular, y a ésta siguieron otras narraciones orientadas en el mismo sentido. Sus relatos históricos *The Little Duke (El pequeño duque*, 1854), *The Prince and the Page (El príncipe y el paje*, 1865) y *The Dove in the Eagle's Nest (La paloma en el nido del águila*, 1866) fueron muy bien recibidos.

Ellen Wood (Mrs. Henry Wood, 1814-87) escribió varias novelas, entre las que se cuentan la popularísima *East Lynne (L. Este*, 1861), *Johnny Ludlow* (1874-90) y *Pomeroy Abbey (La abadía de P.*, 1878).

Mary Elizabeth Braddon (1837-1915) interesa histórica, social y literariamente por ser una novelista folletinesca que se dedicó a abastecer la demanda popular de lo sensacional y romancesco. Fue la madre de W. B. Maxwell (1866-1938), autor, entre otras, de *The Spinster of this Parish (La solterona de esta parroquia*, 1922), famosa novela del período de entreguerras.

Rhoda Broughton (1840-1920) ganó rápida celebridad por su audacia inicial. Solía decir que había empezado su carrera literaria como Zola y que la terminaría como Miss Yonge, sobrepasada por las nuevas generaciones. Sus obras más conocidas son : *Cometh up as a Flower (Irrumpe como una flor*, 1867), *Not Wisely but too Well (No prudentemente, pero demasiado bien,*

1867), *Doctor Cupid* (1886) y *A Waif's Progress (La carrera de un granuja,* 1905)[27].

NOVELISTAS DEL FINAL DEL PERÍODO VICTORIANO

Charles Reade y Wilkie Collins. Relacionados en uno u otro aspecto con los ambientes novelísticos de Dickens, aparecen dos escritores que en sensacionalismo y teatralidad superaron al maestro. Estos son Charles Reade (1814-84)[28] y William Wilkie Collins (1824-89)[29], ambos amigos de Dickens; el primero, documentalista que, en la utilización de métodos, se anticipó a E. Zola, y el segundo, revitalizador del goticismo y prácticamente creador de la novela detectivesca. Reade es dramaturgo y novelista; con frecuencia transformaba sus novelas en obras de teatro o viceversa, y en ellas ataca con frecuencia los vicios y abusos de la sociedad contemporánea, apoyándose en numerosos testimonios documentales. Reade se sirve de la novela convencido de que con ella puede colaborar en la reforma social, y para ello investiga la vida de las prisiones, aprende oficios artesanos, estudia los sectores de la abogacía, de la banca, e incluso se dedica a la observación de la vida del mar o de las minas de oro de Australia. *Christie Johnstone* (1853) presenta una aldea escocesa de pescadores, y es la más idílica de sus narraciones. Entre sus novelas basadas en la documentación aparecen las que, siguiendo la línea de Defoe, descubren modos de vida u ocupaciones, como *The Autobiography of a Thief (Autobiografía de un ladrón,* 1858) y *Jack of all Trades (El hombre de muchos oficios,* 1858); otras, de carácter humanitario y en la trayectoria de Dickens, pero mucho más acusadoras y directas, como *It Is Never too Late to Mend (Nunca es demasiado tarde para rectificar,* 1856) y *Hard Cash (Al contado,* 1863), son una feroz denuncia, respectivamente, de los horrores que había visto en las cárceles de Reading, Oxford y Durham, y en los asilos; o delatan la insalubridad de la vida en ciertos poblados, como *A Woman Hater (Un misógino,* 1877); o critican el celibato de los clérigos, como *Griffith Gaunt, or Jelousy (G. G. o los celos,* 1866), motivo que había tratado ya en *The Cloister and the Hearth (El claustro y el hogar,* 1861). Esta última se considera su mejor novela, y en ella su método documental se aplica a la historia del siglo XV. Inspirada en la lectura de los *Coloquios* de Erasmo y su biografía, en los escritos de Lutero y en el material adecuado de cronistas e historiadores, Reade nos muestra vívidos cuadros de los monasterios, palacios y tabernas

[27] Ver *The Cambridge History of English Literature* (vol. XIII), ed. by A. W. Ward and A. R. Waller, Cambridge University Press, 1953. E. A. Baker, *The History of English Novel* (vol. VIII), New York, 1957.

[28] Malcolm Elwin, *Reade. A Biography,* London, 1931. Charles Reade, *It Is Never too Late to Mend* (3 vols.), London, 1865. Idem, *The Cloister and the Hearth,* ed. by C. B. Wheeler, Oxford, 1915. Idem, *Hard Cash* (3 vols.), London, 1863.

[29] Kenneth Robinson, *Wilkie Collins. A Biography,* London, 1951. Nuel P. Davis, *The Life of Wilkie Collins,* Urbana, Ill., 1956. William Wilkie Collins, *The Woman in White,* Oxford, 1921. Idem, *The Moonstone. A Romance,* ed. by T. S. Eliot, Oxford, 1928.

del período anterior al Renacimiento. Un personaje importante de la obra es el padre de Erasmo, que entra en la orden de los dominicos al llegarle la falsa noticia de la muerte de la madre de su hijo. A pesar de la cuidadosa concreción del libro, no esperemos encontrar en él la verdad objetiva; los prejuicios y el formalismo victorianos convierten la narración en un ataque a la Iglesia católica y al precepto evangélico del celibato de sus sacerdotes. Reade es incansable en su tenacidad delatora de los males sociales o de los conceptos considerados erróneos en su tiempo, y, al estilo de Víctor Hugo, Eugenio Sue o Harriet Beecher Stowe, insiste en despertar la conciencia de sus lectores mediante un estilo melodramático y una disposición tipográfica periodística sensacionalista que reclaman la atención. Reade era un investigador, y es evidente la preparación básica que precedía a la redacción de cada una de sus novelas; pero tenía el don de la concentración, y reducía a lo esencial el contenido de sus investigaciones. Es vivo y agilísimo en el diálogo y en el comentario, y excelente en la descripción.

La novelística victoriana de carácter didáctico, moral, preventivo o delator, abunda tanto, que no es de extrañar la aparición de un notable escritor que orienta su trayectoria en otro sentido. Wilkie Collins, amigo de Reade y de Dickens, aprovechará el filón de terror de los novelistas góticos y el hilo detectivesco de Dickens para crear un género nuevo que en el siglo XX será cultivado por escritores tan conocidos como Arthur Conan Doyle y Agatha Christie. Es indudable el interés del público victoriano por las narracciones que podían proporcionarle información o enseñanza; pero también es cierto que gran cantidad de personas venidas del campo a las ciudades industriales necesitaban la excitación del melodrama; y esta clase de literatura fue la que les proporcionó Wilkie Collins. Su primera novela fue *Antonina* (1850), interpretación histórica de la Roma de Alarico; pero en *Basil* (1852), obra que leyó Dickens, ya se inclina hacia la pintura del realismo sombrío de la vida contemporánea. Con Dickens recorrió Suiza e Italia, hicieron juntos varios viajes a París y visitaron los condados del Norte. En 1855 Wilkie Collins empezó a colaborar en la revista *Household Words*, que dirigía Dickens, y en 1860 publicó en ella, seriadas, varias de sus novelas, entre ellas *The Woman in White (La mujer de blanco,* 1860), indudablemente su mejor obra. El comienzo de la novela es sensacional y nos lleva en seguida al centro de lo misterioso. El profesor de dibujo Walter Hartright, que transita por una ruta solitaria, se encuentra con una mujer vestida totalmente de blanco, que parece estar perturbada y haberse fugado de un manicomio. El profesor pasa después a dar lecciones a la sobrina del anciano Mr. Fairlie, Laura, y a la hermana de ésta, Marian. El parecido de Laura con la mujer de blanco es asombroso; Hartright se enamora de ella, y ella de él. Pero Laura, junto al lecho de muerte de su padre, había prometido casarse con sir Parcival Glyde, y así va a suceder. Hartright abandona Inglaterra desesperado. Pronto se descubre que sir Parcival se ha casado con Laura para apoderarse de sus bienes, y que es responsable de haber encerrado en un manicomio a Anne Catherick, la mujer de blanco, porque ésta y su madre se hallaban en posesión de un secreto

cuya revelación sería fatal para él. Al no conseguir de Laura la firma de la cesión de su fortuna, sir Parcival se ampara en el conde Fosco, un astuto italiano que se ingeniará para encerrar a Laura en un manicomio con el nombre de Anne Catherick y enterrar a Anne, que muere al mismo tiempo, con el nombre de lady Glyde. Marian tiene la perspicacia y el valor de descubrir el ardid; y Laura es rescatada al punto que Hartright regresa a Inglaterra, toma a Laura y Marian bajo su protección, y descubre que sir Parcival es bastardo y no tiene derecho a su título. Sir Parcival muere en un incendio, hurgando en el archivo parroquial para salvar su posición, y el conde Fosco es asesinado por un miembro de una sociedad secreta, después de haberse restablecido la verdadera personalidad de Laura. Laura y Hartright pueden alcanzar al fin su soñada felicidad. La estructura de la obra es la de un juicio en el que los lectores escuchan, como si fueran el jurado, las versiones de diferentes testigos. Después de *Armadale* (1866), brillante novela de crimen, delito y bigamia, Wilkie Collins publica *The Moonstone (La piedra lunar,* 1868) en las páginas del periódico de Dickens *All the Year Round.* Su argumento no es tan complicado como el de *The Woman in White,* y ninguno de sus personajes se puede comparar con el conde Fosco en firmeza y astucia; sin embargo, la obra está impregnada de un ambiente de misterio y temor. La piedra preciosa es un diamante que originariamente procedía de la frente de un dios lunar de la India, de donde había sido sustraído por un militar inglés, John Herncastle, después del sitio de la ciudad de Seringapatam. El diamante pasa a manos de Miss Verinder, por disposición testamentaria, el día que cumple dieciocho años; pero la misma noche su novio, Franklin Blake, bajo el influjo del opio, se lo lleva. Miss Verinder, que lo ha visto, rompe sus relaciones con él, pero no lo delata. Godfrey Ablewhite, rival amoroso de Franklin, le quita a éste el diamante, y la narración se complica entre la astucia de Godfrey para conservarlo y la de tres bramines que habían venido a Inglaterra para recuperarlo. Esto se consigue después del asesinato de Godfrey. Recuperado el diamante, los indios revelan el misterio. En la obra figura uno de los primeros detectives de la novela inglesa, el sargento Cuff. Como *The Woman in White, The Moonstone* se construye con el procedimiento de buscar la verdad mediante el testimonio de distintos personajes. El mérito de Wilkie Collins está en la fuerza con que impone su ambiente agorero, en las escenas de desolación, depresión y horror. Su punto débil es la acumulación de material con el propósito de dar verosimilitud a sus narraciones. Los arranques de las novelas de Wilkie Collins suelen ser tan impresionantes que resulta imposible conservar el mismo nivel a lo largo de ellas y al final.

Stevenson. Las novelas de acción, de amor y de aventura encuentran siempre un público dispuesto a darles la bienvenida, independientemente de su contenido y de su valor estético. El escocés Robert Louis Stevenson (1850-94) [30] hizo todo lo que pudo para dotar a este género narrativo de

[30] Graham Balfour, *The Life of Stevenson* (2 vols.), London, 1901. Frank Swinnerton, *Stevenson. A Critical Study,* London, 1914. Janet A. Smith, *R. L. Stevenson,* London, 1937. David Daiches, *Robert Louis Stevenson. A Revaluation,* New York, 1946. Joseph C. Furnas, *Voyage*

un realismo y una perfección artística que le proporcionaran la debida dignidad. Estilista cuidadoso, Stevenson adopta una posición moralmente neutral ante su arte, y estima que la gracia en el manejo del material artístico es más importante que su valor intelectual. Ahora bien, admitidos su purismo artístico y su ética profesional, Stevenson se encontró con el dilema de que la literatura es un arte, pero también un negocio, y que el escritor que se proponía vivir de la pluma estaba a merced de la opinión pública. Ante esta consideración, Stevenson determinó que su obligación como hombre de letras consistía en la franqueza y la sinceridad, y que debía decir la verdad como la viera, a toda costa. Por tanto, la neutralidad y la objetividad fueron su divisa, puesto que la parcialidad es inmoral, y es erróneo todo libro que ofrece un cuadro engañoso del mundo y de la vida. Consciente, pues, de que el escritor es un orientador de la sociedad y seguro de que por humilde que sea una obra literaria puede causar mucho daño o mucho provecho, adopta la doctrina estética de la serena imparcialidad y se adhiere a la idea de la absoluta supremacía de los derechos del arte. Estas ideas, que formula con extensión en *Memories and Portraits* (1887) y en *The Art of Writing (El arte de escribir,* póstumo, 1905), le hacen mucho más exigente que otros narradores, y a su luz escribió los ensayos [31], narraciones de viajes, los cuentos y las novelas que su corta vida le permitió. Por razones de salud, Stevenson tuvo que hacer frecuentes viajes, y en ellos recogió la documentación y obtuvo las experiencias que se condensan en sus narraciones *An Inland Voyage (Viaje hacia el interior,* 1878) y *Travel with a Donkey in the Cevennes (Viaje con un asno por los C.,* 1879). La primera describe un viaje en canoa por Bélgica y Francia, y la segunda, sus excursiones por los montes Cevennes. En 1882 publicó *The New Arabian Nights,* serie de cuentos de misterio y aventura que toman como modelo el ambiente de las divertidas y complicadas historias de *Las mil y una noches.* «The Suicide Club» comprende tres de ellos y los cuatro restantes forman «The Rajah's Diamond». Las narraciones adicionales, que se publicaron bajo el mismo título, no guardan relación con los cuentos anteriores.

La fama de Stevenson se produjo en 1883 con la aparición de *Treasure Island,* novela de mar y piratería situada a mediados del siglo XVIII. La historia la relata Jim Hawkins, hijo de la dueña de una venta situada en un pueblo costero del oeste de Inglaterra. Nos cuenta que el viejo pirata Long John Silver, que se había hospedado en su casa, poseía un documento donde se indicaba el lugar en que se hallaba el tesoro del capitán Flint.

---

to Windward. The Life of Stevenson, London, 1951. R. L. Stevenson, *Works* (35 vols.), Tusitala edition, 1923-7. Idem, *Novels and Stories,* ed. V. S. Pritchett, London, 1945. Idem, *Treasure Island and New Arabian Nights,* ed. and intr. by M. R. Ridley, London, 1962. En Everyman's Library se encuentran las obras más importantes de Stevenson.

[31] Son muy interesantes por su contenido, y sobre todo desde el punto de vista del estilo, *Virginibus puerisque* (1881), un conjunto de ensayos sobre el amor, el matrimonio, la autenticidad en las relaciones humanas, etc., y *Across the Plains with Other Memories and Essays* (1892), doce ensayos sobre distintos temas, como el viaje de Nueva York a San Francisco, Fontainebleau, los sueños, los mendigos, o el sermón de Navidad.

Jim se hace con el mapa y se lo entrega al señor Trelawney, y éste y el doctor Livesey embarcan en la goleta *Hispaniola* en busca del tesoro, llevándose consigo a Jim. La tripulación está compuesta por algunos hombres de Trelawney y una mayoría de viejos piratas reclutados por Long John Silver. Éstos maquinan adueñarse del barco y aniquilar a Trelawney y a sus seguidores; pero Jim Hawkins descubre el ardid, y después de muchas luchas y aventuras, y con la cooperación de Ben Gunn, pirata que había quedado abandonado en la isla, Trelawney y los suyos pueden hacerse con el tesoro. *Kidnapped (Secuestrado,* 1886) y *Catriona (Catalina* —en lengua gaélica— 1893) son dos novelas históricas en la línea de las de Walter Scott, y se refieren al tormentoso período político de las tierras altas de Escocia después de 1745. Ambas, que constituyen dos partes relacionadas entre sí, se centran en los hechos históricos del asesinato de Colin Campbell, el fallido secuestro de David Balfor y la intervención de éste en la absolución de James Stuart, acusado de la muerte de Campbell por motivos políticos. Catriona Drummond ayudará a David en su delicada misión, y en el relato del fracaso de la misma, del riesgo en que pone su libertad y su vida, y de la historia de amor de la pareja, Stevenson tendrá ocasión para mostrar sus posibilidades en la creación de figuras femeninas jóvenes, aptitud que hasta aquí le había negado la crítica.

The Master of Ballantrae (El Señor de B., 1889) es una novela, hasta cierto punto histórica, sobre una querella entre dos hermanos que dura toda la vida. El señor de Ballantrae es un individuo violento y de pocos escrúpulos, que se une a las fuerzas del príncipe Carlos Eduardo en 1745, desaparece después de la batalla de Culloden, y es tenido por muerto. Después de muchas aventuras regresa a Ballantrae y se entera de que se ha puesto precio a su cabeza y que su hermano Henry le ha sustituido en sus posesiones y se ha casado con la que había sido su prometida. Enfurecido por todo ello, emprende una carrera de acoso contra su hermano, primero en Escocia y después en América, que termina con la demencia de Henry y la muerte prematura de los dos hermanos. Más que una novela es un estudio del deterioro mental de Henry, hombre en un principio digno y sensato, cuya figura está muy bien trazada. No es lo mismo el retrato de la mujer: situada entre dos fuerzas opuestas, salvo en raros momentos, no demuestra tener una personalidad individualizada; menos que Catriona en la novela de este nombre, carece de vibración y auténtico perfil.

Con *Weir of Hermiston (W. de H.,* 1896) Stevenson presenta el esquema de una novela de mayor profundidad y más amplia estructura que las anteriores. No está terminada, pero, aun así, en ella se desarrolla el entorno escenográfico y se delinean los principales personajes. Archie Weir es hijo de lord Hermiston, juez incomprensivo e intransigente, que disfruta con los más extremados terrores que pueda infligir la ley. Al morir su madre, mujer nada notable, Archie, que es un joven amable, de buena presencia y muy entusiasta de las letras, queda bajo la tutela de su padre, que le desagrada y a quien teme. Disconforme por la crueldad con que persigue a muerte a un delincuente en un juicio, se manifiesta en público contra los procedimientos de su padre, y es desterrado por ello a Hermiston, villa

apartada, aunque agradable, de la Escocia rural. Allí lleva una vida solitaria, alejado de los terratenientes del vecindario. Le cuida con toda atención una lejana parienta, Kirstie, de cuya sobrina, Christina Elliott, Archie se enamora. Ella le corresponde con toda la fuerza de la pasión juvenil; pero estos amores se descubren, y Kirstie advierte a Archie que deje de verse con Christina. Cuando Archie propone a la joven que eviten sus encuentros, ella se ofende profundamente, y en este punto se trunca la novela. Sin embargo, sabemos por el mismo Stevenson el camino que hubiera seguido: Archie toma la resolución de no comprometer a la joven, y elude sus contactos con ella. Entonces Frank Innes, un amigo desleal de Archie, aprovecha la depresión y animosidad de Christina para seducirla. Al llegar la noticia a oídos de Archie, éste se entrevista con Frank, discuten y luchan, y Frank cae en la pelea. A lord Hermiston le toca presidir el jucio contra su hijo Archie, que es condenado a muerte. Cuando Kirstie se entera de que había sido Frank y no Archie el autor del atropello de Christina, informa de ello a los Elliott, los cuatro hermanos de ésta —los Cuatro Hermanos Negros—, que irrumpen en la cárcel y liberan a Archie. Éste y Christina embarcan hacia América en cuanto les es posible. Lord Hermiston, que no puede sobrevivir al dolor de la condena de su hijo, muere súbitamente. Es indudable que, si Stevenson hubiera dado fin a la obra con la misma seguridad y viveza de su primera mitad, *Weir of Hermiston* sería su obra maestra. En ella se demuestra que al fin había alcanzado la madurez propia de una gran novelista. En esta obra se revela adecuadamente el elemento romántico, la poesía de la circunstancia se aprovecha con la mayor naturalidad, y la atmósfera encantada del viejo Edimburgo y de la zona campestre en donde Archie y Christina mantuvieron sus primeros y secretos amores está mágicamente captada. Esta vez Stevenson ha creado en Christina una verdadera figura de mujer. Es evidente que, hasta aquí, salvando *Treasure Island* y algunos fragmentos de otras obras, ciertos cuentos o relatos breves de Stevenson son artísticamente superiores a algunas de sus novelas o narraciones extensas. Stevenson no parecía tener la suficiente capacidad imaginativa, ni el método y preparación para escribir novelas extensas de argumentación trabada y perfilada caracterización. Sin embargo, *Weir of Hermiston* es un indicio seguro de hasta dónde hubiera podido llegar Stevenson, ya que, de haberse terminado, esta obra podría ponerse al lado de cualquiera de las grandes novelas escocesas de Walter Scott. En 1888 Stevenson partió rumbo a los mares del Sur y se estableció en Samoa, donde recobró temporalmente la salud. A los pocos años murió repentinamente, y allí está enterrado. *In the South Seas (En los mares del Sur,* póstumo, 1896) es el resultado de su estancia en Samoa [32].

Meredith. Siguiendo una tendencia distinta a la novela de acción de Stevenson, George Meredith (1828-1909) [33] se interesa profundamente por

[32] Su estudio *A Footnote to History (Nota a pie de página de la Historia,* 1892) demuestra el interés que sentía por los asuntos de las Islas del Pacífico.

[33] Ver la bibliografía de Meredith en el subcapítulo sobre poesía victoriana. Además: J. B. Priestley, *George Meredith,* London, 1926. Ernest A. Baker, «Meredith», en *The History of*

revelar el alma del hombre y la mujer en el marco psicológico, filosófico, científico y moral de su tiempo. Como se ha dicho al estudiarlo como poeta, Meredith entiende que las tendencias evolucionistas de la naturaleza tienen un desarrollo paralelo en el plano espiritual; de modo que, para él, la evolución física carecería de sentido si no implicara una evolución del espíritu. Más aún, aquélla es para Meredith la expresión de una fuerza espiritual que se sirve del hombre y de la mujer como vehículos de sus propósitos creadores. Su realismo idealista tiene un sustrato romántico, y su filosofía tiende a reconciliar el pensamiento científico positivista con un idealismo humanista, que era lo único que para él justificaba el vivir. En este sentido, condenaba la hipocresía, las falsas reticencias, el temor a la verdad y el rechazo de la época a admitir los derechos de la mujer. Su lema es «cerebro y más cerebro», con el fin de que el intelecto pueda comprender y fomentar el motivo espiritual de la evolución y conducir al hombre a su propia superación y trascendencia. Su defensa de los derechos y de la emancipación de la mujer, y el respeto por su dignidad e inteligencia, emanaban de su idea de que la mujer, formada intelectual y moralmente podría contribuir eficacísimamente en la superación de la raza humana. Si la vida del hombre era para él una trayectoria ascendente y luminosa que con el esfuerzo del alma lo conducía al progreso, tanto individual como general, esto no se podía realizar sin la colaboración de la mujer, no la muñeca pasiva y decorativa, sino la mujer bien educada, inteligente y capaz, compañera del hombre y base y soporte de la futura raza con la que Meredith soñaba.

Su teoría de la superación del hombre con la cooperación de la mujer inteligente no fue del todo posible para Meredith en el plano personal. Se casó a los veintiún años con una mujer fascinante, Mary Nicolls, viuda, joven, culta, bella, inteligente y algo poetisa, hija del escritor Thomas Love Peacock. En principio encontró lo que deseaba; pero en la vida práctica sus relaciones se convirtieron en una batalla de ingenios, y, al cabo de diez años, Mary abandonó a Meredith, fugándose con un artista. La expresión poética de sus amores se encuentra condensada en la secuencia poemática *Modern Love* (1861). Meredith jamás perdonó a Mary; mas, a pesar de la inestabilidad de este matrimonio, ella le proporcionó la serie de figuras femeninas hermosas y brillantes que encontramos en sus novelas, y la arrebatadora experiencia del primer amor, que se plasma en las páginas de *The Ordeal of Richard Faverel.*

Meredith es hombre de temperamento individualista y aun excéntrico, y como novelista no se le puede relacionar con sus antecesores. Si Dickens, Thackeray y Trollope enmarcaban sus novelas más o menos en la sociedad de su tiempo, Meredith las encierra en un sentimiento de casta casi feudal, y describe ambientes y expresa emociones muy personales en forma sumamente intelectualizada y estilo muy exigente. Las novelas de su primera

---

the English Novel, vol. 8, New York, 1957. N. Kelvin, *The Troubled Eden. Nature and Society in the Works of George Meredith,* Edinburgh, 1961. George Meredith, *Memorial edition,* 27 vols., 1909-11. Idem, *Letters* (2 vols.), ed. by W. M. Meredith, London, 1912.

época tratan del desarrollo de hijos de familias acomodadas desde su niñez hasta la edad viril, aunque en *Rhoda Fleming* la acción engloba figuras de la clase rural trabajadora; las de su época media amplían el campo para abarcar la política inglesa, alemana e italiana de la época —*The Egoist* constituye un caso insólito incluso en la propia obra de Meredith; es una obra que parece escrita más bien para el propio autor, que para sus lectores—; las novelas de su última fase tienen como eje principal y común la defensa de la mujer herida en su orgullo y comprometida en su honor por el despotismo masculino.

Su primera novela, *The Ordeal of Richard Faverel (La prueba de R. F.*, 1859), escrita en una atmósfera de liberación, después de que su mujer le abandonara, relata paradójicamente la historia de un primer amor apasionado. La obra refleja la preocupación de sir Austin Faverel —a quien ha dejado su mujer— por salvar a su hijo de toda influencia nociva. Con este fin somete a Richard al sistema de conducta y educación más estricto, sistema que fracasa cuando el joven se hace mayor y se relaciona con una joven que no es del agrado del padre por razones de nivel social. La oposición paterna obliga a Richard y a Lucy a contraer matrimonio secreto, y, al enterarse el padre, se propone inducir a su hijo a la separación. Esto dará lugar a desagradables e irreparables consecuencias. El capítulo XV, «Ferdinand and Miranda», y parte del anterior, constituyen un idilio inolvidable, la expresión poética del inocente y arrobador estallido del auténtico primer amor.

Evan Harrington (publicada por entregas en 1861-2) es una novela hasta cierto punto autobiográfica, y constituye el esfuerzo que a veces ciertas personas hacen en la vida por ocultar su humilde procedencia. En este caso, la hermana de Evan, casada con un noble portugués, se empeña en encumbrar a su hermano y hacerle olvidar que su padre era sastre, aunque famoso. Viviendo con su hermana en Lisboa, Evan se enamora de Rose, sobrina del secretario de la embajada británica. El argumento consiste en el empeño de la condesa en hacer de su hermano un aristócrata, y el afán de autenticidad de Evan que quiere ser en la vida lo que en realidad es. La obra alcanza un final feliz: la veracidad de Evan recibe su recompensa. Meredith era nieto de un importante sastre de Portsmouth. *Harry Richmond* (1871) también trata del interés por ascender en la escala social. En esta novela, el padre de Harry obsesionado con su manía de grandeza, se propone conseguir una elevada posición social para su hijo, y secunda el amor de Harry y una princesa alemana. El proyecto matrimonial fracasa debido a las fantásticas pretensiones del padre, y Harry, después de varias humillaciones, se casa con una inglesa normal, una joven elegida para él por su abuelo. *Rhoda Fleming* (1865) es un estudio psicológico de las vicisitudes con que dos hermanas se encuentran en la vida hasta alcanzar cierta estabilidad. La trayectoria amorosa de Dahlia y Rhoda con Edward y Robert es una carrera de desaciertos, traiciones, arrepentimientos, orgullo y tenacidad, situada en el marco familiar y social de pequeños terratenientes de Dent.

En la cumbre de su capacidad creadora, Meredith escribe *The Egoist* (1877), considerada por muchos como su mejor novela. El protagonista es sir Willoughby Patterne, con quien no pocos jóvenes de la época se sintieron identificados: Stevenson, admirador de Meredith, creía que éste se había inspirado en él para dibujar el retrato de sir Willoughby. Meredith le aseguró que «el egoísta» tenía algo de todos, pero principalmente del autor mismo. La obra es una condena del egoísmo, contra el que el espíritu cómico de Meredith lanza afilados dardos de plata fina; y el retrato del protagonista, una creación impecable. Todo contribuye a la perfección armónica de sir Willoughby: juventud, elegancia, riqueza y prestigio social; sin embargo, su egoísmo será para él fuente de humillaciones. Laetitia Dale, una joven que lo adora, es inteligente, bonita y llena de cualidades; sin embargo carece de posición. A Willoughby no le desagrada; pero considerándola mal partido, orienta su interés en otra dirección: la rica y decidida heredera Constantia Durham. Pronto descubrirá Constantia lo que hay detrás de la magnífica fachada del flamante baronet, y éste tendrá que pasar por la humillación de que su novia se fugue con un oficial de húsares. Sir Willoughby vuelve a la feria del amor con mayor suerte, y se fija en la delicadísima Clara Middleton, hija de un profesor, que al principio también le acepta. Sin embargo, con el tiempo irá descubriendo el egoísmo de su prometido, sobre todo en una ocasión en que éste le pide que jure que permanecerá siempre célibe si él se muere antes que ella. Clara se retrae y, humillado de nuevo, se dirige a Laetitia, que en un arranque de dignidad inicial lo rechaza. Willoughby insistirá, y ella, que en el fondo no ha dejado de amarle, acabará por aceptarlo. Clara se casará con Vernon Whitford, retrato del escritor Leslie Stephen, el padre de Virginia Woolf. El Dr. Middleton, padre de Clara, está inspirado en el suegro de Meredith, el novelista T. L. Peacock.

En sus dos novelas siguientes, *The Tragic Comedians* (1880) y *Diana of the Crossways* (1885), Meredith utiliza dos hechos reales de su época. En la primera se desarrolla el relato que Helene von Dönniger había hecho de sus infortunados amores con el conocido socialista alemán Ferdinand Lassalle, muerto en un duelo. En la segunda Meredith se aprovechó de un escándalo que había conmovido a la sociedad inglesa contemporánea. *Diana* alcanzó tres ediciones en tres meses, y el nombre del autor, hasta entonces prácticamente desconocido por el gran público, alcanzó la popularidad. De ningún modo se trataba de una novela superior a *The Egoist* o *The Ordeal of Richard Faverel,* pero el público, atento a la noticia, descubrió en las aventuras de Diana la romántica historia amorosa de Mrs. Caroline Norton, nieta de Sheridan, la cual, separada del marido por malos tratos, no quiso divorciarse, aunque escribía folletos en defensa de los derechos de la mujer. A Diana le sucede lo mismo con su marido Mr. Warwick, hombre caballeroso, pero incapaz de apreciar las cualidades excepcionales de su mujer. Unas inocentes indiscreciones de Diana provocan sus celos y su ira: Mr. Warwick presenta contra su mujer una petición de divorcio, que, naturalmente, no es aceptada. Habrá separación de la pareja, y Diana será el objetivo amoroso de un político joven, Percy Dacier, a quien está

a punto de corresponder. Cuando Diana y Percy han roto definitivamente sus relaciones, muere el marido, y al cabo de cierto tiempo ella se casa con Thomas Redworth, quien, sin tener la brillantez de Percy, la quería, la comprendía y merecía toda su confianza. Como las otras obras de Meredith, *Diana of the Crossways* está llena de belleza, ingenio y poesía, y representa el mayor empeño del autor por la emancipación de la mujer, si bien de su lectura se desprende que es imposible que una mujer consiga triunfar sola.

En la magnífica trilogía que escribe en los años noventa, al final de su carrera novelística, Meredith estudia con especial detenimiento las relaciones hombre-mujer vinculadas a consideraciones de nacimiento, posición social y legitimidad. Era un problema que le preocupaba intensamente. Para Meredith, la supremacía masculina era un impedimento para el progreso. Los hombres para quienes la mujer era simplemente un adorno o un cáliz receptivo frenaban el avance humano, al prohibirles la libertad intelectual. Es el verdadero matrimonio de los cuerpos y las almas y el reconocimiento del valor moral e intelectual de la mujer lo que conduciría a una auténtica superación humana y a la exaltación de la vida. *One of Our Conquerors (Uno de nuestros conquistadores,* 1891) aborda la tragedia de la ilegitimidad en la figura de Nesta, nacida de relaciones extramatrimoniales de sus padres. Nesta, que es una joven de envidiables cualidades, cautiva la atención del heredero de un condado; pero éste rehúsa casarse con ella cuando se entera de la mancha que para él supone su nacimiento. Será Dartrey Fenellan —un joven semejante al Vernon Whitford de *The Egoist*— el que, apreciando en todo su valor las cualidades de Nesta, se casará con ella, pero no antes de que la joven pase por el dolor de la muerte de sus padres, que por razones de moral social vivían en el destierro. *Lord Ormond and his Aminta (Lord O. y su A.,* 1894) explora el caso de la diferencia de nivel social en el matrimonio. Durante su viaje a España, lord Ormond se encuentra con Aminta Farrell, se enamora de ella y se casan. Aminta adora a su marido y lo idealiza hasta la reverencia. La pareja, llena de felicidad, emprende una serie de viajes por Europa. Pero Aminta se cansa de viajar y desea volver a Inglaterra. En Londres, lord Ormond no se atreve a presentarla en sociedad, ni a reconocerla públicamente como su esposa. En la vida enclaustrada y monótona de Aminta aparece Matthew Weyburn, un amigo y adorador de sus días escolares, y a pesar de los escrúpulos y reparos de ambos las circunstacias los empujan a enamorarse. Cuando Ormond se da cuenta de la realidad es demasiado tarde, y Aminta, desafiando los convencionalismos, se va con Matthew a Suiza, en donde instalan un colegio. Años después lord Ormond comprende su parte de culpa en la transgresión y los perdona. En *The Amazing Marriage (Un matrimonio asombroso,* 1895) Meredith insiste en el mismo tema y demuestra hasta qué punto el orgullo de casta en un hombre impide apreciar cuanto es auténticamete noble y valioso en una mujer. En esta obra sucede algo muy parecido a lo de la anterior, aunque aquí no existe ningún segundo galán o rival. Se trata del enamoramiento precipitado de lord Fleetwood y la bellísima Carinthia, en circunstancias muy románticas, seguido de un

matrimonio del que Fleetwood ya se arrepiente cuando aún está celebrándose. Carinthia queda poco menos que abandonada en una venta, y ni la paternidad ablanda la actitud irritada de Fleetwood. Un filósofo que se encuentra con ellos en Austria demuestra a Fleetwood que Carinthia es un tesoro; pero este reconocimiento llega tarde; Carinthia, acompañando a su hermano, ha salido como enfermera del ejército a tomar parte en uno de los acontecimientos bélicos de España.

Meredith es un novelista brillante, concentrado y complejo. El humor, ingenio, magia y colorido de su estilo son evidentes. No lo son menos sus exigencias al lector: el mismo apasionamiento que él siente por la vida; un exaltado entusiasmo por la naturaleza, el amor, la belleza y la vitalidad; y la capacidad de saber intuir y comprender la poética intensidad con que retrata a la mujer y la infinita variedad de matices de su temperamento. Como intérprete de la mujer y defensor de la personalidad femenina, Meredith es el más destacado de los novelistas del siglo XIX.

Hardy. Otro gran novelista, contemporáneo de Meredith aunque algo más joven, que llegó a ser considerado como su rival en la novela inglesa de finales del siglo XIX, es Thomas Hardy (1840-1928) [34]. Aunque ambos admiten, por un lado, los progresos científicos de la época, y temen, por otro, que la tecnología aniquile la personalidad del hombre, Meredith y Hardy son novelistas muy distintos en filosofía y estilo: si el primero confía en que la evolución conducirá a una superación del hombre orientada por el espíritu; el segundo siente que a lo largo de su historia el hombre está dominado por la fatalidad. Ambos son poetas, y esta condición se plasma en la narración y en las descripciones, y se refleja en el optimismo y en el inspirado y brillante estilo de Meredith, y en el pesimismo de la prosa concreta y vigorosa de Hardy. Por su realismo regionalista y su poderosa facultad de crear personajes que son víctimas de un destino fatal ineludible, Thomas Hardy es mucho más conocido y apreciado por el público actual que Meredith.

Hijo de un constructor de obras y de una joven procedente de una familia de pequeños propietarios del condado de Dorset, Hardy tuvo de niño la oportunidad de adquirir una buena educación. Su madre sentía enormes deseos de que su hijo fuese un hombre culto, y él no la defraudó; de modo que, cuando se desvaneció la posibilidad de que siguiese la carrera eclesiástica y se dedicó a la arquitectura en Dorchester, no abandonó el estudio de los clásicos, en los que había sido iniciado en el colegio, sino que siguió cultivándolo con tenacidad. Pasó su niñez en el campo y en un pue-

[34] Joseph W. Beach, *The Technique of Hardy,* Chicago, 1922. Florence E. Hardy, *The Early Life of Hardy, 1840-91,* London, 1928. Idem, *The Later Years, 1892-1928,* London, 1930. William R. Rutland, *Hardy: A Study of his Writings,* Oxford, 1938. David Cecil, *Hardy the Novelist,* London, 1943. R. G. Cox, *Thomas Hardy. The Critical Heritage,* London, 1970. Jean R. Brooks, *Thomas Hardy. The Poetic Structure,* London, 1971. J. I. M. Stewart, *Thomas Hardy. A Critical Biography,* London, 1972. R. J. White, *Thomas Hardy and History,* London, 1974. Thomas Hardy, *The Wessex Novels* (24 vols.), London, 1912-31. Idem, *Short Stories,* 1928. Idem, *Notebooks,* ed. by Evelyn Hardy, London, 1955.

blo provinciano, y tenía razón suficiente para conocer y comprender el paisaje, la vida y el modo de ser de los individuos y grupos de una sociedad rural. Este arraigo en la tierra se combinaba con una tradición ancestral que vinculaba a los Hardy con el almirante que luchó en Trafalgar y con el Thomas Hardy que murió en Melcolmbe Regis en 1599. He aquí cómo Dorset, región denominada por él Wessex, no iba a ser tan sólo el escenario geográfico de su obra, sino que se tenía que convertir en un elemento que influiría sobre el autor y los personajes y situaciones de sus novelas y poemas. La presencia desoladora e inmutable de Egdon Heath —el brezal de Egdon— en *The Return of the Native,* con el misterioso y constante lenguaje de su viento, es de una efectividad sorprendente. Así, la tierra, los montes, los bosques y matorrales de Wessex se imponen sobre los hombres y sus ideas, moldeándolos con un poder impresionante. Hardy creó una obra literaria cuya belleza poética está impregnada de mitos, supersticiones y leyendas trágicas de los habitantes de esta parte del suroeste de Inglaterra; con la combinación de estos elementos alcanza este novelista sus momentos más inspirados.

Hardy acepta el esquema científico del universo, y siente su atractivo; pero le deprime la impasibilidad del cosmos ante los hombres. Es más, considera que el concepto de este amplio mecanismo puesto en marcha en un remoto momento del tiempo para desintegrarse algún día puede contener un peligro para los valores humanos y para la noción actual de la vida del hombre. Por la misma razón se aparta del industrialismo, que en el fondo no acepta, y se remite a las zonas rurales, que en su secillez y naturalidad le son más conocidas y resultan más fáciles de reducir a forma artística. Hardy no es exactamente un hombre descreído; pero el hecho de no sentir el amparo de la teología cristiana y no poder refutar la interpretación materialista del mundo y de la historia le convierte en un pesimista para quien el mundo es una voluntad sin finalidad última positiva, y la vida del hombre, una crueldad sin propósito. Para Hardy, el hombre es juguete de unos poderes ocultos que parece que se regocijan —o cuando menos permanecen insensibles— ante un sacrificio inútil, cuyas víctimas más propicias son las personas de mayores cualidades. Como intérprete de la naturaleza y de las características de su región, Hardy es poco menos que inimitable. Nadie antes que él supo personificar con tanta fuerza el escenario rural y hacerlo sentir —hosco y amenazador, o abierto y sonriente— como ente vivo que condiciona a sus personajes. Hardy divide su producción novelesca en tres secciones: novelas ingeniosas, de amor y fantasía [35], y de desarrollo del carácter de los personajes en un determinado marco ambiental. Su mejor producción corresponde al último grupo, y su intención al escribir es proporcionar una crítica de la vida mostrando a sus protagonistas no como héroes sino más bien como víctimas de unas circunstancias inevitables: la actuación del hombre en el drama de la exis-

[35] Entre las obras del primer grupo se encuentran: *Desperate Remedies* (1871) y *The Hand of Ethelberta (La mano de E.,* 1876); entre las del segundo: *A Pair of Blue Eyes (Un par de ojos azules,* 1873), *Trumpet-Major* (1880) y *The Well-Beloved (La bien amada,* 1892).

tencia. Hardy no considera el amor como una lucha de sexos, sino como el episodio más importante de un drama en el que el hombre y la mujer se ennoblecen o se denigran, sin términos medios: o constituyen una completa unidad o se convierten el uno en presa del otro. Hardy tiene un sentido trágico de la vida.

Under the Greenwood Tree (Bajo el árbol de G., 1872) apareció en el mismo año en que se terminó de publicar *Middlemarch* de George Eliot. Los descubrimientos científicos que produjeron la euforia en las décadas cincuenta y sesenta del siglo XIX empezaban a levantar cierto reflujo de descontento hacia los años 1870-80, y a la vez que el progreso y la técnica transformaban la concepción tradicional del universo, Hardy expresaba con su primera novela de carácter y ambiente su rechazo de este mundo que la imaginación científica había creado. *Under the Greenwood Tree* resulta un buen comienzo: es un idilio rural en el que dos jóvenes, el hijo del recadero del lugar y la maestra, encuentran el camino del verdadero amor después de muchas dificultades, que parecen absolutamente inevitables. Superior fuerza dramática presenta *Far from the Madding Crowd (Lejos de la enloquecedora multitud,* 1874), novela en la que Hardy se reveló como un gran escritor. El tema —muy característico del autor— lo constituye el contraste entre dos clases de amor: el egoísta, violento y sin escrúpulos, y, sin embargo, peligrosamente fascinante, representado por el sargento Troy, y el amor sometido, humilde y desinteresado, representado por el pastor Gabriel Oak. La joven objeto de estos sentimientos es Bathsheba Everdene, caprichosa e incauta, que rechaza la devoción que por ella siente el pastor para aceptar los halagos del militar. Es una elección desgraciada, puesto que Troy ya había abandonado a Fanny Robin, dejándola morir de parto en su lecho. Bathsheba se casará con Troy, y pronto sufrirá sus malos tratos. Troy será asesinado por Boldwood, un granjero que está enamorado de Bathsheba, hecho que dará lugar a que Gabriel vuelva a ella con resultado satisfactorio. La novela termina con un final esperanzador, puesto que el pesimismo de Hardy en esta época aún no se había endurecido tanto como para descartar ciertas posibilidades de felicidad.

Con *The Return of the Native (El regreso del oriundo,* 1878) Hardy alcanza la cima de su capacidad creadora y de su reputación como novelista. Asimismo se acentúa su tendencia al pesimismo y su sensación de que el hombre es víctima de fuerzas ocultas que rigen su fatal destino. La escena se desarrolla en Egdon Heath (Dorset), donde Damon Wildeve, un ingeniero fracasado y mujeriego que ha puesto una taberna en el lugar, se casa con la sencilla y generosa Thomasin Yeobright, atraído por su dinero, a pesar de querer a Eustacia Vye, joven de gran belleza y firme personalidad, con la que ha tenido relaciones anteriormente. Clym Yeobright, primo de Thomasin, regresa definitivamente de París, desengañado de una ocupación en que no encuentra sentido —la industria de diamantes—, con la intención de hacerse maestro de escuela en su tierra. Clym se enamora de Eustacia y ella accede a casarse con él, con la secreta intención de que su marido se la lleve a París. Éste, que mientras tanto ha perdido la vista con el estudio, se hace cortador de maleza, lo que causa la desesperación

de su esposa y el distanciamiento de la pareja. Eustacia y Damon vuelven a relacionarse. Al enterarse Clym, tiene una escena violenta con su mujer, y ésta se fuga con su antiguo novio una noche tenebrosa, y ambos perecen ahogados en una presa. Clym, considerándose responsable de la muerte de su esposa, y también de la de su propia madre, se hace predicador ambulante, fiel a su vocación moralizadora y didáctica, encauzada ahora en un sentido religioso. Thomasin, después de enviudar, se casa con Diggory Venn, vendedor de almazarrón, hombre callado y bueno que siempre la había amado sin esperanza. La obra constituye una pintura, tan poética como cruel, de la vida rural inglesa de una época en una determinada comarca. *The Return of the Native* es una de las grandes novelas de Hardy. En ella se pone al descubierto el enfrentamiento de varios personajes, ambiciosos y caprichosos unos, otros humildes y sinceros, en el marco de Egdon Heath, el brezal barrido por el viento y grandioso, de naturaleza hostil, donde se desarrolla, difícil —y apasionada o sumisa— su existencia. Algunos, arrastrados por sus irrefrenables pasiones, caminan hacia un fin trágico, fatalmente previsible. El sentido de fatalismo y frustración de la novela queda parcialmente redimido por la nota feliz que proporciona la unión de la cordial Thomasin y el honrado vendedor de almazarrón.

The Mayor of Casterbridge (El alcalde de C., 1886) y *The Woodlanders (Los habitantes del bosque*, 1887) son también dos grandes novelas, de cuyos argumentos se desprende un determinismo que conduce a la frustración y a la soledad. En la primera, el desconcierto y mal carácter del alcalde Henchard llevará a éste a morir solitario en una desolada cabaña de Egdon Heath. En la segunda, después de distintas uniones y separaciones amorosas de los personajes, casi todas desafortunadas, será la figura de la mocita galesa Marty South, de pie ante la tumba de un hombre querido cuyo amor jamás fue suyo, la que se graba en la mente con fuerza dramática al fin de la novela.

Tess of the D'Urbervilles (Teresa de los D'U., 1891), otra gran realización novelística de Hardy, es una obra impresionante en la que se muestra la inexorable fatalidad persiguiendo a una «mujer pura» hasta su aniquilamiento. Aquí se muestra con grandeza shakespeareana la futilidad del esfuerzo humano cuando se encuentra con el destino adverso. También aparece implícita la idea que desde un principio se vislumbra en la filosofía de Hardy: que los generosos, los nobles, los idealistas, los frágiles y los inocentes son los que más sufren la opresión del hado, que los lleva a la destrucción absoluta. Tess Durbeyfield es hija de un pobre habitante de Blackmoor Vale, que había perdido la cabeza con las fantasías que le indujeron a creer que era descendiente de la ancestral familia de los D'Urberville. Tess es una muchacha bonita e incauta, que tiene la mala suerte de agradar a Alec, un joven de buena posición, cuyos padres ostentan con dudosos derechos el nombre de D'Urberville. Tess es seducida por Alec y da a luz una criatura que, a consecuencia del trabajo, el esfuerzo y la inexperiencia, muere después de un improvisado bautismo a medianoche. Pasado algún tiempo se casa completamente enamorada con Angel Clare, hijo de un ministro protestante, y en la noche de boda se siente obligada

a confesar lo sucedido con Alec y a implorar perdón. Angel, que había cometido el mismo pecado que Tess, aunque menos inocentemente, se siente tan ofendido que, incapaz de perdonarla, la abandona precipitadamente y se embarca hacia América. Pasa el tiempo, y Tess, vencida por la adversidad y sin respuesta a sus continuas llamadas a su esposo, acepta la protección de Alec, que, a pesar de haberse hecho predicador, no renuncia a su interés por ella. Regresa Angel Clare del Brasil, arrepentido de su rudo comportamiento hacia su mujer, y la halla de nuevo envuelta en el mismo conflicto. Desesperada por haber cometido una segunda equivocación, Tess asesina a Alec para liberarse. Después de pasar un corto período de felicidad casi imposible, escondida con su marido, y huyendo de un lugar a otro, es arrestada y condenada a muerte. «Se le hizo justicia —dice Hardy al terminar la novela—, y el Presidente de los Inmortales terminó de divertirse con Tess». La escena en que Tess y Angel son atrapados de madrugada por la policía en las impresionantes ruinas megalíticas de Stonehenge es de una solemne y abrumadora grandeza.

El mismo camino de aniquilamiento persigue la vida del protagonista de *Jude the Obscure* (1896). Su argumento desarrolla la lucha entre el espíritu y la carne que acosa a Jude y también a su prima Sue hasta llevarlos a un final de degradación y ruina. Es la novela más pesimista de Hardy. *The Well-Beloved (La bien amada,* 1892; edición revisada 1897) pertenece al grupo de novelas de amor y fantasía y, por tanto, se orienta en una línea menos pesimista. La trama tiene lugar en la Isla de Slinger (Portland) y la obra presenta la estructura de un cuento: un escultor se enamora consecutivamente de tres mujeres de la misma familia —la madre, la hija y la nieta—, todas del mismo nombre —Avice—, buscando en cada una de ellas la satisfacción de una pasión tan profunda como ilusoria. Su fracaso es rotundo, y ya anciano se casa con una viuda que no responde en lo más mínimo al ideal acariciado por él a lo largo de toda la vida.

La producción novelística de Hardy consta de unos veinte títulos, en los que se encuentran algunos de primerísima calidad artística y de auténticas cualidades humanas. Su filosofía fatalista y su actitud pesimista no se manifiestan de modo negativo, sino que, apeadas las ilusiones a un nivel de realidad, tienden a ofrecer una visión objetiva del mundo, proporcionando al lector motivos para enfrentarse con más aliento a los infortunios que inexorablemente presenta la vida. Por otra parte, su fatalismo trágico aparece con visos de un impulso del que emana indudable compasión por los sufrimientos y el destino del hombre.

Gissing. George R. Gissing (1857-1903) [36] no se puede comparar, como novelista, con George Eliot o con Hardy, pero estudió como ellos varios aspectos de la realidad de su tiempo, y los reveló con apasionamiento, aun-

[36] Frank Swinnerton, *Gissing: A Critical Study*, London, 1912. Jacob Korg, *Gissing: A Critical Biography*, London, 1963. Las obras de Gissing que han sido reeditadas son: *Veranilda: A Romance*, Oxford, 1929; *By the Ionian Sea*, ed. by Virginia Woolf, London, 1933; *New Grubb Street*, Oxford, 1958. Virginia Woolf y A. C. Gissing publicaron una selección de la obra de G. R. Gissing con el título de *Selections*, London, 1929.

que sin alcanzar altas metas artísticas. Sus obras son más bien reportajes o relatos biográficos novelados, en los que se descubren sus sufrimientos y los de tantos contemporáneos suyos aplastados por la losa de un sistema social injusto. Su afán de justicia y su deseo de que los humanos disfruten de un poco de felicidad se reflejan en todos sus libros. Gissing representa, además, el fenómeno del intelectual desarraigado al que la sociedad más bien margina, porque sus exigencias no son de carácter humanístico, sino técnico, y el poeta, el sabio y el artista quedan relegados ante el ingeniero, el científico y el hombre de negocios, representantes típicos de los valores culturales de una época materialista. La dura vida que padeció, debido a su romántico modo de ser y de sentir, le hizo comprender la humillación y la miseria material y cultural en que vivían las clases desfavorecidas de los barrios pobres del Londres de su tiempo. Sin embargo, el advertir la ignominia de la pobreza y saber que hay personas nacidas sólo para trabajar y desvanecerse en el olvido no le convirtieron en un radical ni en simpatizante del socialismo. Si, como hombre, Gissing participaba tanto como Dickens de sentimientos humanitarios —y así lo manifestaba en sus novelas—, como intelectual no creía en la democracia y negaba que la masa tuviera capacidad para cooperar en el gobierno de una nación. Gissing no creyó jamás en el socialismo como forma política, ni que los radicales tuvieran ningún carisma especial para desarraigar el mal e instaurar la felicidad en la gran familia humana.

Sus novelas suelen ser hasta cierto punto autobiográficas. *Workers in the Dawn (Trabajadores del amanecer,* 1880), la primera que escribió a los veintidós años, relata cómo el protagonista se casa con una chica de la calle, tal como había hecho el propio autor, y describe circunstancias de su vida que le llevan a perder la fe en los ideales de progreso y superación. En *The Unclassed (La marginada,* 1884) insiste en que una mujer de mala vida puede permanecer pura en el fondo de su corazón y ser capaz de realizar actos da auténtico altruismo. *Demos* (1886) es la novela en que el autor se vuelca con mayor intensidad hacia los humildes, a los que considera materia fungible del agotador trabajo diario, al mismo tiempo que manifiesta su desconfianza más absoluta por los procedimientos democráticos, tanto políticos, como sociales y educativos. Sus novelas posteriores, *The Nether World (El bajo mundo,* 1889), *Born in Exile (Nacido en el exilio,* 1892) y *The Odd Women (Mujeres extrañas,* 1893), como indican sus títulos, son respectivamente: una descripción de los bajos fondos sociales al estilo de Víctor Hugo; un relato de la lucha de un hombre de origen humilde que busca la perfección humana y social, y se esfuerza para encontrar y conservar una compañera digna de él; una galería de caracteres femeninos que han fracasado en el matrimonio, que están contra el matrimonio por principio, o que por alguna circunstancia no llegan a casarse. Son mejores que las anteriores, aunque igualmente pesimistas. Entre lo mejor de Gissing está *New Grub Street (La calle de N. G.,* 1891), novela semi-autobiográfica en que se describe la penuria de un escritor en la sociedad londinense de entonces. Su argumento principal lo constituye la contraposición entre el crítico literario carente de ética, que se adapta a las circunstancias para

medrar en la profesión y obtener beneficios económicos, y el crítico vocacional, preparado y moralmente sano, que se niega a practicar el halago inmerecido y juzga según criterios dignos y objetivos. El mundillo literario, conocido por Gissing, se refleja mediante un grupo de personajes que en la novela van revelando sus condiciones, más bien de carácter negativo; la obra termina con el triunfo de la crítica propagandística sobre la crítica dictada por la verdadera conciencia artística. *The Private Papers of Henry Ryecroft* (1903) es un diario imaginario, escrito por un intelectual, en el que se vuelcan sus anhelos de estudio, superación, comprensión y comunicación, y lo que, a cubierto de la pobreza, ha podido llevar a cabo en la vida. Es la transposición optimista de lo que hubiera querido hacer Gissing. *Veranilda* (1904), novela inacabada que se publicó después de la muerte del autor, es un intento de descripción e interpretación histórica del Imperio Romano en su último esfuerzo para defenderse de la invasión de los godos. *By the Ionian Sea (Junto al mar Jónico,* 1901) constituye un relato de viajes en el que Gissing hace a sus lectores partícipes de la sugestión que sobre él ejerció este mar helénico.

La acritud y pesimismo de las obras de Gissing eran fruto no sólo de las duras circunstancias de su vida, sino de su amor a los hombres, la conmiseración por sus sufrimientos, y el convencimiento de que en el mundo nunca se conseguiría establecer un régimen de justicia y comprensión.

3. EL TEATRO VICTORIANO

Ya bien entrada la era victoriana, hacia mediados del siglo XIX, emerge en Inglaterra una forma dramática de tendencia realista que, apoyada por la influencia de Ibsen, lleva a un resurgimiento del teatro inglés con obras que desarrollan problemas familiares o presentan contenidos sociales. En esta época se emplea en el drama una técnica más próxima a la vida real, abandonando, por ejemplo, el tradicional procedimiento del «aparte», y se instaura el drama en tres actos —invención española—, modalidad que ya habían aceptado anteriormente Fielding y Gay, y también Sheridan en *The Critic.* Sin embargo, a pesar del nuevo enfoque del arte dramático, de su modernidad, del interés de su ideología, de su naturalidad y de la superación de los artificios melodramáticos del período anterior (Lillo, Cumberland y el melodrama romántico), hay que reconocer que el teatro victoriano no está a la altura de otros brillantes períodos de la historia de la escena inglesa. Para relacionar modalidades y no perder el sentido del valor, al estudiar a los dramaturgos victorianos es interesante compararlos con la «alta comedia» española, por una parte (Ayala, Tamayo y Baus, Echegaray), y, por otra, relacionarlos con Ibsen, la gigantesca figura que domina el teatro europeo de esta época.

La diferencia social entre el Londres de la primera mitad del siglo XIX y el de los años 1850-1900 es enorme, y condiciona en gran parte el desa-

rrollo externo y la evolución interna del teatro. En primer lugar, la población de tres millones que Londres tenía en 1850 se dobló en la segunda parte del siglo, y la facilidad y la economía del transporte hicieron que los veinte teatros que existían en 1850 se triplicaran en la segunda mitad del siglo. El enorme crecimiento de la población y la comodidad de los desplazamientos favorecen a los teatros londinenses, y al organizarse el sistema del tanto por ciento de los ingresos, la prosperidad de la empresa beneficia al autor. La afición por el teatro aumenta de tal modo, que *Our American Cousin (Nuestro primo americano,* 1861) de Tom Taylor (1817-80) alcanza casi las cuatrocientas representaciones, y, con los años, otras obras sobrepasarán las mil. Se organizan los espectáculos de ocho a once de la noche. El público, cada vez más educado, aprende a comportarse debidamente. Y se hacen innovaciones que acercan los teatros a los de nuestro tiempo; por ejemplo, se deja oscuro el patio y se ilumina convenientemente el escenario. En 1881 el Savoy Theatre ya tuvo electricidad. Por otra parte, el control que los autores adquieren en los ensayos y estrenos, y la responsabilidad de los directores y primeros actores en la conjunción de todos los aspectos de la realización dramática, mejora inmensamente la calidad de las representaciones. La frecuente asistencia de la reina Victoria a las funciones teatrales estimuló a la aristocracia y a la clase media, de modo que su afición redundó en la promoción social de los autores y del teatro en general. Hacia 1880 concurren al teatro todas las capas de la sociedad inglesa.

La construcción de teatros más reducidos, de cómodas butacas, y el silencio en el patio, los palcos y las galerías, invitan a la intimidad expresiva, y los autores tienden a desterrar la expresión retórica y grandilocuente, adaptándose a un leguaje y a un tono más naturales. La presencia en el teatro de las clases altas obliga a una alteración de los papeles de los protagonistas, que de campesinos o marineros se convierten en nobles, en financieros, industriales o comerciantes ricos, lo que conduce al esplendor de los escenarios: brillantes salones de baile, habitaciones suntuosas, lujosos cuartos de estar. Los protagonistas que representan a la clase humilde del East End tienden a ascender de clase en el West End por exigencia de las capas sociales que frecuentan estos teatros. El ambiente familiar y social victoriano invade la escena, y las relaciones entre los miembros de la familia y el círculo de amistades se representan con el mayor ajuste a la realidad, realidad que el público quiere ver reflejada incluso en los detalles más sencillos de la escena.

De este modo, el realismo familiar y local y el de los problemas sentimentales y ambientales ahogan la posibilidad del género trágico. Sin embargo, se siguen escribiendo algunas obras versificadas. Tom Taylor estrena su drama histórico en verso *Joan of Arc* (1871), y Tennyson compone *Becket* (1893). Pero la producción en esta línea es escasa debido a la tendencia al drama realista, que es el que domina en esta época: obras en prosa, de incidentes posibles y melodramáticos, redondeadas con un final casi siempre comprensivo o feliz. Por supuesto, hay que tener en cuenta las muchas adaptaciones dramáticas de novelas de Dickens que aparecen

en los escenarios victorianos, y en los teatros populares del East End continúa la afición al melodrama marino y a otras obras que respondían a la tradición romántica; pero en las carteleras del West End predominaban de modo absoluto los dramas de Taylor, Robertson, Jones y Pinero.

En 1890, William Archer publica sus traducciones de Ibsen, y lo que la dramática inglesa del Romanticismo pudo aprender de Scribe, y después de Sardou, lo aprende ahora del autor escandinavo. De momento, la obra de Ibsen no es del todo bien recibida; pero la lección ahí queda, y como manifiesta Pinero algo más tarde en *The Theatre* (junio de 1895), «el tono de los tiempos ha cambiado», la sociedad se halla «en un período de análisis, de exigencia inquisitiva... que permite a nuestros dramaturgos mayor amplitud en la elección de argumentos, requiere un esfuerzo mental equivalente y mayor libertad expresiva». Al impulso de este nuevo ambiente dramático se fundó el Independent Theatre (1891), continuado por la Stage Society (1899), que mostraron al público inglés el drama intelectual y serio que se representaba en Europa. Con todo, es indudable que la renovación dramática inglesa realizada por Robertson, Jones y Pinero, apoyados en Ibsen, procede de un siglo de tradición en que el drama romántico aportó al victoriano elementos que, transformados por las nuevas exigencias, se convertían en lo que llamamos el drama moderno [1].

INICIADORES

Los dramaturgos más interesantes de este período son Robertson, Jones, Pinero y Oscar Wilde. Pero hay otros, como Boucicault y Taylor, que, sin ser tan importantes, fueron extraordinariamente prolíferos y gozaron en su día de mucha fama.

Boucicault. Dion (Dionysius) Boucicault (1820-90) [2], de origen francoirlandés, se trasladó de Dublín a Londres en 1841, año en que alcanzó un gran éxito con *London Assurance*, drama representado en Covent Garden. Autor y actor de gran sagacidad e intuición de lo que esperaba el público, supo aprovechar hábilmente las corrientes y posibilidades dramáticas que se hallaban en el ambiente y, adoptando y adaptando escenas, situaciones y frases de dramaturgos o novelistas franceses e ingleses, tuvo el acierto de proporcionar a sus oyentes algo brillante con visos de originalidad. Se le atribuyen 145 dramas, entre los cuales destacan *The Corsican Brothers (Los hermanos corsos*, 1852), *Louis XI, King of France* (1855), *Rip Van Winkle* (1865) y otros, de tema irlandés, como *The Colleen Bawn (La doncella pura*, 1860) y *The Shaughraun* (1874), que influyeron en Shaw, Synge y O'Casey.

---

[1] Allardyce Nicoll, *A History of English Drama, 1660-1900*, vol. V: *Late Nineteenth Century Drama*, Cambridge, 1962. William Archer, *The Old Drama and the New*, London, 1923. George Rowell, *The Victorian Theatre: a Survey*, Oxford, 1967. Michael R. Booth, *English Plays of the Nineteenth Century*. Introduction, vol. II, Oxford, 1969.

[2] T. Walsh, *The Career of Dion Boucicault*, New York, 1915. Michael R. Booth, *English Plays of the Nineteenth Century*. Introduction, Preface to *The Shaughraun*, vol. II, Oxford, 1969.

En 1876 se estableció definitivamente en los Estados Unidos, y muchos de los dramas escritos a partir de entonces sólo se representaron en Norteamérica. En *The Poor of New York* (1857) se muestra el incendio de un bloque de viviendas, la aparición de los bomberos con su maquinaria para la extinción del fuego, tirado por caballos, la técnica de combatir las llamas, el peligroso rescate de un documento importantísimo que se hallaba en la última planta y, finalmente, el derrumbamiento del edificio. Todo esto, llevado a cabo con auténtico realismo escénico, era verdaderamente sensacional, y acaso fuera Boucicault mismo el forjador de la frase «drama sensacional», de tanta fortuna en la crítica dramática. A partir de aquí lo sensancional, el ambiente y los personajes irlandeses, el sentimentalismo romántico, todo ello encuadrado en un contexto familiar asequible, proporcionó los elementos constitutivos de sus dramas más aplaudidos.

T. Taylor. Tom Taylor (1817-80)[3] fue, junto con Boucicault, uno de los dramaturgos más celebrados de su tiempo: en su obra se sintetizan todas las corrientes teatrales contemporáneas. Taylor estudió en las Universidades de Glasgow y Cambridge, trabajó como periodista y crítico, fue algún tiempo profesor de lengua y literatura inglesas en el University College de Londres, y hacia el fin de su vida fue director del *Punch.* Su variada producción dramática asciende a unas ochenta obras, entre las que se encuentran farsas y brillantes entretenimientos; la comedia *Still Waters Run Deep (Las aguas tranquilas son profundas,* 1855), sobre la misión del marido en la familia victoriana; el apretado melodrama *Retribution* (1856); un drama ambientado en la Inglaterra del período tudor, escrito en verso blanco, como *Twixt Axe and Crown (Entre el hacha y la corona,* 1870); *Joan of Arc* (1871), cuyo título ahorra la descripción. La facilidad de Taylor y su capacidad de adaptación son admirables. Es interesante la obra teatral *Masks and Faces (Máscaras y caras,* 1852), en la que su ágil pluma colaboró con la de Charles Reade (1814-84). Pero su drama más significativo es *The Ticket-of-Leave Man (En libertad provisional,* 1863), obra que gozó de gran popularidad durante todo el siglo pasado, y fue incluso representada en los años cincuenta y sesenta de nuestro siglo. *The Ticket-of-Leave Man* es relevante porque, además de sus méritos de caracterización y diálogo, y de la energía que Taylor proporciona al molde melodramático de la obra, presenta no pocas características contemporáneas: realismo escénico llevado a la copia exacta de la vida pública londinense; la casi imposibilidad de que un joven —Robert Brierly—, que ha salido de la cárcel con libertad condicional, encuentre un trabajo honroso y remunerado; el episodio sentimental entre Brierly y May —una buena chica abandonada— que se desarrolla a lo largo del drama; y la rehabilitación final de Brierly, que con su genuina honradez consigue entrar de lleno en la vida ciudadana y triunfar incluso comercialmente, hecho importantísimo para obtener la aprobación de la sociedad victoriana. Los dos elementos más originales de este drama son: por

[3] W. Tolles, *Taylor and the Victorian Drama,* New York, 1940. Tom Taylor, *The Ticket-of-Leave Man,* en George Rowell, *Nineteenth Century Plays,* Oxford University Press, 1956.

un lado, la exposición de las dificultades con que tropieza un excarcelado para encontrar trabajo y ser aceptado en la sociedad como una persona normal, problema social que, aunque ya había sido apuntado anteriormente en obras de tema fabril y de desempleo, Taylor aborda con auténtico vigor; por otro, en esta obra aparece por primera vez como protagonista un detective, Hawkshaw —representante de las fuerzas modernas del orden público—, hombre duro, astuto, tenaz, pero, en el fondo, de buen corazón. *The Ticket-of-Leave Man* alcanzó más de 400 representaciones en los años 1863-64. Taylor persiste en el drama de matiz social, y en *Arkwright's Wife (La mujer de A.*, 1873) lleva a las tablas los problemas de la mecanización y del progreso industrial.

LA RENOVACIÓN DEL TEATRO INGLÉS

Robertson. El primero, o el que podríamos llamar el reformador dramático más importante de la segunda mitad del siglo XIX, es Thomas W. Robertson (1829-71)[4]. Él fue quien modificó el drama de un modo más evidente, tratando temas realistas contemporáneos en un estilo natural y nuevo. Estas cualidades, que empiezan a manifestarse ya en sus primeras obras, *David Garrick* (1864) y *Society* (1865), adquieren una definición perfecta en *Caste* (1867), *Play* (1868) y *School* (1869). Su mejor obra es *Caste (Casta)*, que si no promete demasiado en la lectura, en la representación demuestra verdadera calidad dramática. La comedia cobra importancia desde el momento en que incorpora al sentimiento y al valor intrínseco de una buena obra dramática un fuerte tema central basado en ideas y diferencias sociales. No podemos considerar a Robertson como un gran dramaturgo, pero sí como un osado innovador, pues de hecho inició el teatro de crítica social que llega en sus distintas direcciones hasta nuestros días.

El argumento de *Caste* —que significa «casta», prejucios sociales de casta— consiste en el amor entre el casi aristócrata George D'Alroy y una joven bailarina de clase humilde que, por honradez y afecto vive en un ambiente, si no de pobreza, sí de gran sencillez. Su padre, Eccles, es un hombre bondadoso, pero totalmente inútil, que depende del trabajo de sus hijas —Esther y Polly— y pasa todo el tiempo que puede en la taberna. Es hombre dócil, buen conversador, y tiene una filosofía de la vida cuyo optimismo no se ve confirmado ni por la realidad ni por su interés por el trabajo. Al comenzar la obra, aparecen George y su amigo Hawtree —ambos, militares— en casa de Esther: la llave estaba debajo de la esterilla; ellos entran antes que Esther, que llega con retraso del ensayo. Polly se había quedado a comprar algo para la comida, que, por falta de tiempo para cocinarla, quedará reducida a un té. El capitán Hawtree es bastante

[4] M. Savin, *Robertson: His Plays and Stagecraft*, Providence, 1950. T. W. Robertson, *Principal Dramatic Works* (2 vols.), London, 1889. Contiene una memoria escrita por su hijo T. W. S. Robertson. G. B. Shaw, «Robertson's *Caste*», en *Saturday Review*, junio 1897. T. W. Robertson, *Caste*, en George Rowell, *Nineteenth Century Plays*, Oxford University Press, 1956.

altivo, pero comprensivo y benévolo; y aunque desdeñoso en un principio, cuando aparecen las jóvenes, se da cuenta de que son educadas, bonitas, y que Polly, la menor, es extremadamente desenvuelta y graciosa. No debe pasar nada, pues Hawtree es un caballero, y Polly tiene novio —el empleado del gas Sam Gerridge— y unos principios morales concretos. Si uno se equivocara con ella, pronto se percataría del error. Pero Hawtree, que al principio se muestra irónico y como despectivo ante la romántica aventura de George y la humildad del ambiente, se encuentra bien en esta compañía y ayuda a Polly a manejar los cacharros. Una vez en la cocina, Polly degrada inmediatamente al capitán y lo reduce a cabo; Hawtree, entendiendo la ironía, eleva graciosamente la categoría de Polly y la llama «My Lady». A partir de aquí Hawtree ya no verá con malos ojos que George tome en serio el hecho de casarse con Esther. Y así será. George y Esther se casan pronto, a pesar de los reparos de carácter social que pone la bailarina, y a despecho de lo que pueda desear y pensar la marquesa de St. Maur, madre del joven. Pero pronto las obligaciones de la vida vienen a romper este idilio tan desinteresadamente empezado, este matrimonio de amor tan logrado, pues George y Hawtree tienen que salir con sus regimientos hacia la India. Pasa el tiempo y hay dificultades económicas, ya que el dinero que George le ha dejado a Esther se le ha ido a su padre de las manos. Hawtree —que regresa antes que George— acude en ayuda de Esther en momentos difíciles. Así están las cosas cuando se reciben malas noticias de la India, y corre la voz de que George ha muerto. Afortunadamente, la información es falsa, y, cuando George regresa, se encuentra con que le ha nacido un hijo. Polly y Sam no se habían casado, para poder ayudar a Esther, y hasta rescatan de la subasta el piano que le había regalado George. Se casan ahora, en seguida. Con el padre, aparte la compañía y el cariño, no se podía contar. Hawtree se porta muy bien con la mujer de su amigo —a pesar de que él era y sigue siendo el primero en afirmar que cada uno debe casarse dentro de su propia «casta»— y todo acaba bien. A pesar del estorbo que puediera suponer Eccles, como es un bonachón cariñoso, todo el mundo lo acepta de buena gana. Incluso la marquesa, que estaba tan irritada por la disparatada decisión de su hijo, se rinde ante la finura de alma, la humildad y capacidad de sacrificio de Esther. El niño, y el regreso de George sano y salvo de la India, vienen a armonizarlo todo.

Como se puede apreciar por este sencillo esbozo, *Caste* es el primer drama de cuño moderno, y en él tocamos auténtico terreno firme. Es verdad que todavía utiliza el procedimiento del «aparte». Pero hay que admitir que hemos entrado en un mundo verdaderamente moderno. Es una comedia realista y humorística, que entrecruzando y confrontando individuos de distintas clases nos presenta un cuadro muy notable de ciertos tipos, aspectos y formas de vida de la sociedad victoriana. No es un drama que podamos llamar social en el sentido de lucha o tensión de clases, como sucedería a principios del siglo XX con los dramas de Galsworthy; pero en su desarrollo nos damos cuenta de que, como de paso y de un modo no intencionado, vamos distinguiendo distintos niveles de la sociedad, que

si aquí no se enfrentan, se enfrentarán o contrapondrán más adelante. En este drama podemos observar actitudes y tensiones más o menos reprimidas, así como distintos aspectos antitéticos: desigualdad social entre los amigos y parientes de George D'Alroy y los de Esther; desnivel cultural, hasta cierto punto superado en el caso de las chicas —Esther y Polly— por sus conocimientos musicales, su profesión artística y sus cualidades personales; la predisposición negativa inicial hacia Eccles y Sam Gerridge por parte del capitán Hawtree y la marquesa. Sin embargo, saltan a la vista los aspectos aglutinadores positivos. El amor y el arte pueden nivelar estadios sociales: George y Esther lo demuestran. Asimismo la bondad, reflejada finalmente en los incompatibles Hawtree y Sam: ambos ayudan con desinterés a Esther cuando está necesitada. La desgracia también une a unos y otros, allanando desniveles y suprimiendo prejuicios, como la presunta muerte de George en la India. La felicidad final, al regreso de George, conmueve y une a todos los personajes, aunque sólo relativamente, pues el capitán Hawtree y la marquesa continúan fieles a su alta posición social, y Sam y Polly, contentos en la suya.

Uno de los méritos principales de Robertson es su empeño en llevar a la escena la vida real de su época, desentendiéndose de los gastados argumentos sobre la joven abandonada, el villano corrompido y corruptor y el héroe aureolado con las más nobles cualidades, y acercarse a la realidad cotidiana evitando todo partidismo doctrinal. Otro de sus valores fue su afán de que la escena, en su aspecto externo, apareciese tan real y sólida como las fachadas o los interiores de las viviendas victorianas. Su verdadero propósito consistió en llevar al teatro la vida de los hogares y el ambiente social de su tiempo, con el lenguaje, los gustos, los problemas y los prejuicios de sus contemporáneos. Robertson instaura virtualmente en el teatro inglés el drama de tres actos.

Jones. Siguió a Robertson el fecundo dramaturgo Henry Arthur Jones (1851-1929) [5], autor con iniciativa y grandes cualidades melodramáticas, pero a quien los historiadores literarios acaso han elogiado en demasía. Enérgico y pertinaz, Jones consiguió convencer al público de la necesidad de establecer un drama que tratara los problemas serios de la vida. Con ello impulsó la creación de un teatro de vanguardia que intelectualmente rebasó pronto su propia línea conceptual. Cuando en 1882 alcanzó en Londres la celebridad con *The Silver King*, escrito en colaboración con Henry Herman, Jones ya había estrenado en provincias nueve dramas prometedores. *The Silver King (El rey de la plata,* 1882) es una obra bien construida, de intención seria y de sello melodramático cuyo protagonista se desorienta a causa de influencias nocivas y decide partir hacia América. Allí consigue enderezarse moral y socialmente; regresa después a Inglaterra, se dispone

[5] H. A. Jones, *Representative Plays* (4 vols.), ed. by E. Clayton Hamilton, London, 1926. Contiene diecisiete dramas, con una introducción histórica, biográfica y crítica. R. A. Cordell, *Jones and the Modern Drama,* London, 1932. H. A. Jones, *The Liars,* en *Late Victorian Plays,* ed. with an intr. by George Rowell, Oxford, University Press, 1968. H. A. Jones, *Mrs. Dane's Defence,* en Michael R. Booth, *English Plays of the Nineteenth Century,* vol. II, Oxford, 1969.

a hacer olvidar sus pasados errores, proporciona una buena lección a sus enemigos, y acude en socorro de su mujer, que se hallaba sumida en la miseria.

El estilo de sus obras posteriores puede ser desigual. No es que descienda su nivel dramático; pero el tono es a veces pretencioso y solemne, quizá demasiado insistente y retórico en las situaciones serias. Sin embargo, puede aparecer en ellas el acertado gesto cómico en momentos de sinceridad. En *Saints and Sinners (Santos y pecadores,* 1884) y *Michael and His Lost Angel (Miguel y su ángel perdido,* 1896) Jones puso su mayor esfuerzo en abordar el tema social y religioso. En el primero los ideales y deseos nobles aparecen oprimidos por la sordidez y el mal. *Saints and Sinners* está ambientado en la clase media inglesa y emplazado en una ciudad provinciana. Sus personajes principales son Hoggard, pequeño comerciante, duro y realista, y Prabble, modesto tendero, mezquino, de nivel mental rudimentario y apariencia bondadosa. En esta atmósfera, objetivamente opresiva y desangelada, aparece la figura de Letty, hija del ministro Jacob Fletcher, que simboliza ideales y deseos que están por encima de la sordidez de este ambiente. Al desarrollarse el drama, los acontecimientos toman una dirección doble. Por un lado, surgen una serie de problemas de la vida diaria: el odio que el pequeño tendero siente hacia las grandes empresas cooperativas, que nacen hacia finales del siglo XIX; las naderías del puritanismo convencional, tan metido en la clase media artesana y comercial inglesa; la rapacidad y la miseria de espíritu, la pequeñez de alma que a veces puede darse en la clase media. Por otro lado, nos encontramos con la aventura melodramática de Letty, adorable figura femenina, que es atraída y traicionada por un villano de la clase alta, el capitán Eustace Fanshawe, que se la lleva. Con la ayuda de Kingsmill, el enamorado de Letty, el pastor Fletcher recobra a su hija, pero la pierde para siempre poco después. Sin embargo, antes de morir, Letty tiene el consuelo de verse atendida por su primer novio, George Kingsmill, que acude para expresarle su cariño. Por supuesto, el tema de la joven inexperta, arrollada sentimentalmente por un seductor, es un tema trillado y convencional; pero no lo es el hecho de que, a causa del pecado de su hija, el ministro Fletcher sea arrojado de su parroquia por los miembros de la congregación, tan hipócritas y rapaces como faltos de corazón e incapaces de tender la mano a quien necesita amor y perdón. En *Michael and His Lost Angel* se presenta el caso del ministro protestante que obliga a una joven de su parroquia, que ha sido seducida, a confesar su culpa en voz alta ante los feligreses, y después cae él en el mismo pecado, atraído por Audrie, dama importante y casada, enamorada de su prestigio. El ministro Michael confiesa igualmente su pecado ante los fieles, y abandona la parroquia. Pero Michael, que al principio no se había arrepentido de su caída, lo hace después, y termina en un monasterio, mientras que Audrie muere de un ataque de fiebre, enfermedad que en el período victoriano solía acabar con algunas almas apasionadas. La audacia de Jones al llevar a la escena temas de religión —confesión y conciencia— levantó no pocas críticas, que le obligaron a adoptar un tono menos comprometido. En *The Liars (Los mentirosos,* 1897) adopta una

actitud más conservadora; expone las dificultades de la vida matrimonial, y las intrigas amorosas, en una sociedad que las tolera y hasta parece que las ignora con tal de que se conserve la estructura moral externa. Este drama se acerca a los problemas con humor y actitud desenfadada. Por ejemplo, en el primer acto vemos con qué irónico refinamiento Dolly se dirige a su marido, cuando éste la reprende porque va demasiado descubierta para el relente del anochecer:

> *My dear, you don't expect me to remember all things that are inconvenient to you. Besides, other people don't wrap up. Jessica*[6] *is out on the river with absolutely nothing on her shoulders.*
>
> (Cariño, no irás a pretender que me acuerde de todo lo que no te parece bien. Además, otra gente tampoco se cubre demasiado. Jessica está en el río sin llevar absolutamente nada sobre los hombros.)

A lo que Mrs. Crespin añade:

> *It is not a physiological fact that when our hearts reach a certain temperature our shoulders may be, and often are, safely left bare?*[7].
>
> (¿No es un hecho fisiológico que, cuando nuestros corazones alcanzan cierta temperatura, los hombros pueden ir, y a menudo van, sin peligro, descubiertos?)

El drama más importante de Jones es, sin duda, *Mrs. Dane's Defence (La defensa de la Sra. D.*, 1900). En él sigue, en sus líneas generales, el tema presentado siete años antes por Pinero en *The Second Mrs. Tanqueray. Mrs. Dane's Defence* es un drama fuerte, en el que aparece el triángulo convencional constituido por un matrimonio de mediana edad y la joven y bella institutriz de sus hijos, de la cual se enamora el marido. La familia Trent y Miss Hindermarsh han pasado un otoño feliz junto a los lagos de Italia. De regreso por Viena, Mrs. Trent descubre las relaciones entre su marido y la institutriz, y, desconsolada, se suicida. El marido enloquece, y la institutriz desaparece sin dejar rastro. Después de cinco años pasados en Canadá y en Inglaterra, la encontramos bajo el nombre de Mrs. Dane en Sunningwater, el escenario de la acción, situado a unas veinticinco millas de Londres, enamorada de Lionel Carteret —hijo adoptivo del juez sir Daniel Carteret—, que la adora. Alguien relacionado con los Carteret apunta que cree haber conocido a Mrs. Dane en Viena, y parece identificarla con Miss Felicia Hindermarsh, la institutriz de los hijos del matrimonio Trent. Sembrada la sospecha, el juez, sir Daniel, movido por el interés que tiene hacia su hijo adoptivo, interroga a Mrs. Dane, en una escena de gran dramatismo, y descubre la verdad, a pesar del esfuerzo que la joven hace por ocultarla y defender su derecho a ser feliz, porque sabe que, en la sociedad de su tiempo, una mujer marcada no tiene remisión ni cabida,

[6] Jessica es una dama casada, joven y vistosa, de la cual está enamorado Edward Falkner, uno de los principales personajes de la comedia.

[7] H. A. Jones, *The Liars*, en *Late Victorian Plays*, ed. with an intr. by George Rowell, Oxford University Press, 1968.

y ella está sinceramente enamorada de Lionel. Las súplicas de Mrs. Dane no hallan eco en el juez. El drama termina con el triunfo de los criterios de la época: Lionel y su novia tienen que separarse irremisiblemente; Mrs. Dane tiene que alejarse del círculo de los Carteret, perdiendo la posibilidad de su recuperación moral subjetiva y, sobre todo, sus ilusionadas perspectivas de felicidad.

Jones continuará escribiendo dramas después de la Primera Guerra Mundial, como *The Lie (La mentira,* 1923); pero su originalidad e iniciativas se habían quedado remansadas en la problemática de fines del siglo XIX y comienzos del XX.

Pinero. Otra figura interesante del teatro de esta época es Arthur W. Pinero (1855-1934) [8], cuya larga carrera dramática va desde 1877 hasta 1932 [9]. Sus amplias posibilidades abarcan la farsa, la comedia sentimental y el drama fuerte. Al género de la farsa pertenecen *The Magistrate* (1885), *The Schoolmistress (La maestra.* 1886) y *Dandy Dick* (1887); esta última, posiblemente la mejor de todas. Dandy Dick es el nombre de un caballo de carreras. En esta obra, bien estructurada y escrita con agilidad, se agrupan, en la mansión del bueno y reservado deán de St. Marvells, por un lado, sus dos hijas, llenas de vida e ilusiones, y dos jóvenes militares, que se brindan a llevarlas al baile del regimiento a escondidas de su padre; por otro, la hermana y un antiguo condiscípulo del deán, una y otro entusiasmados con los caballos y las carreras; y, envolviéndolo todo, percibimos el ambiente de la vida inglesa de los años ochenta, con el lenguaje usual de las diversas clases sociales de la época. Un incendio en la cuadra de Dandy Dick será el acontecimiento burlesco que impedirá el sarao y hará difícil la inminente carrera. Después de divertidas escenas, con sufrimiento moral y físico del deán, sus hijas Salomé y Sheba logran casarse con sus militares; tía Georgiana promete ser la mujer de sir Tristram, el amigo del deán, y todo termina alegremente [10].

Indudablemente, la comedia sentimental más representativa de Pinero es *Sweet Lavender (Dulce espliego,* 1888). Constituye una ingeniosa réplica contra los seguidores de Zola y del naturalismo, que creen que si un drama no presenta ambientes sórdidos carece de valor. En esta obra, el autor «nos presenta mujeres buenas y hombres honrados en una comedia brillante como un rayo de luz» [11]. Más importante que ésta y las anteriores resulta *Trelawny of the «Wells»* (1898), drama de la escuela de Robertson, que a pesar de su sentimentalismo —el sentimentalismo genuino no puede rechazarse por sistema— posee auténticas cualidades humanas. Se trata de una comedia de época en la que se presenta al joven dramaturgo Tom Robertson y su tiempo, y en la que Robertson aparece, en parte, como una

---

[8] Pinheiro, de ascendencia portuguesa.

[9] William Archer, *The Old Drama and the New,* London, 1923. Arthur W. Pinero, *The Social Plays* (4 vols.), ed. by E. Clayton Hamilton, New York, 1917-22. Contiene una introducción general y un estudio crítico de cada uno de los seis dramas.

[10] A. W. Pinero, *Dandy Dick,* reimpreso por Heineman, London, 1964.

[11] *The Theatre,* N. S., XI, mayo 1888, pág. 263.

figura del pasado y, en parte, como el creador del estilo dramático moderno, que treinta años antes entusiasmaba al público por sus innovadores métodos teatrales. En esta obra el autor ha asimilado en lo posible el estilo de *Caste,* adaptando su propio lenguaje al de los últimos años del siglo XIX.

Pero el mayor éxito de Pinero se debe al drama de tema grave, que presenta problemas sociales y particulares, como *The Second Mrs. Tanqueray (La segunda Mrs. T.,* 1893). Pinero sigue aquí a Ibsen y nos muestra lo que un dramaturgo alertado pudo conseguir aprovechando la técnica ibseniana: el desarrollo de un tema moderno con el movimiento natural de los personajes, dentro de una trama bien construida, sin apartes ni excesivas entradas y salidas. Esta técnica hace de *The Second Mrs. Tanqueray* uno de los mejores dramas sociales del siglo XIX. La crítica inglesa reconocía que en esta obra se había logrado la convergencia entre la calidad literaria y la pericia dramática [12]. El argumento se centra alrededor de la figura de Paula, segunda esposa de Aubrey Tanqueray, una joven de excepcional belleza, buenos sentimientos y muy femenina, pero de un pasado discutible, psicológicamente complicada y, como persona capaz de sentir celos, temores y compasión; una mujer que quiere de todo corazón a su marido y es correspondida, pero a quien le falta la fortaleza de la humildad y el valor para enfrentarse con los grandes problemas que su pasado proyecta sobre su vida presente. Por otra parte, Aubrey carece de hombría y grandeza de espíritu para apoyarla, orientarla y defenderla de la presión de las circunstancias. Una de las situaciones más difíciles para la protagonista surge cuando llega de París su hijastra Ellean y el novio de ésta, Hugh Ardale, al ser presentado a Mrs. Tanqueray, resulta que había sido uno de sus amantes. Entonces Paula decide explicar a su marido lo que había pasado, y tratar de convencerle con razones tendentes a defender a la familia Tanqueray. Con la ayuda de Aubrey intenta separar a Hugh de Ellean. Pero la animosidad de la hijastra hacia ella es desde el primer momento tan agresiva, y tan directas las inculpaciones que le hace por lo que intuye de su vida pasada y de sus relaciones con Hugh, que Paula ve estrecharse el cerco a su alrededor y se derrumba psíquicamente. Oprimida por su sentido de culpabilidad y por las circunstancias externas, Paula no ve perspectivas de futuro y termina suicidándose. *The Second Mrs. Tanqueray* es un buen drama, y a pesar de lo forzadas que pueden parecer hoy las emociones derivadas de su lectura, sobre las tablas tiene verdadera eficacia y son evidentes sus cualidades literarias [13].

---

[12] Como escribía un crítico de la época, «El 27 de mayo de 1893, día para ser recordado durante mucho tiempo en los anales de la escena inglesa, en el St. James Theatre se representó *The Second Mrs. Tanqueray,* de Pinero, que fue unánimemente aplaudido, no sólo como uno de los grandes dramaturgos existentes, sino como el autor de un drama que es a la vez una obra de literatura». *The Theatre,* N. S. XXII, junio 1893, pág. 38.

Por otra parte, Bernard Shaw, en *The Saturday Review* (LXXIX), del 16 de marzo de 1895, dijo que la popularidad de *The Second Mrs. Tanqueray* se debía a la admiración que el público en general profesaba por la actriz Mrs. Patrick Campbell, y a la atracción que ejercía su papel de mujer con un pasado poco claro, consumida por los remordimientos de su niñez inocente.

[13] A. W. Pinero, *The Second Mrs. Tanqueray,* en Michael R. Booth, *English Plays of the Nineteenth Century,* vol. II, Oxford, 1969.

LA ÓPERA CÓMICA

Gilbert y Sullivan. La vuelta a la agudeza intelectual en el teatro inglés aparece claramente en las óperas cómicas de Gilbert y Sullivan [14]. Ellos son quienes, entroncando con las comedias mitológicas y las «masques» del perído renacentista, y pasando por *The Beggar's Opera,* parecen preparar al público para la comedia paradójica de Oscar Wilde y Bernard Shaw. William S. Gilbert (1836-1911) es un dramaturgo ingenioso y fecundo, que emprende caminos distintos de los de Jones y Pinero, y, apartándose del drama que enfocaba problemas contemporáneos, busca en otro campo una nueva posibilidad de expresión, una dirección moderna de originalidad. Gilbert, con sus farsas, empezó su carrera dramática en la línea burlesca, y en ella desarrolló el tipo original de comedia satírica representada por *The Palace of Truth (El palacio de la verdad,* 1870). El argumento de esta obra consiste en que, en el palacio de la verdad, cada personaje goza de plena libertad para decir exactamente lo que piensa, lo cual da lugar a las ocurrencias y situaciones más graciosas. *The Palace of Truth* tuvo fuertes repercusiones en el drama, y el propio autor volvió a repetir el ensayo, aunque algo más indirectamente, en *Engaged (Prometidos,* 1877). Este procedimiento satírico y paradójico de Gilbert dominará en las primeras obras de B. Shaw [15]. Parece evidente que Gilbert no hubiera sobresalido de permanecer en la trayectoria drámatica tradicional; pero acertó a descubrir un nuevo método, en el que su talento encajaba perfectamente: la ópera cómica. En 1875 empezó con *Trial By Jury (Juicio mediante jurado),* y en adelante colaboró con el músico Arthur Sullivan (1844-1900) en este género. El ingenio y la brillantez de las llamadas «Savoy Operas» —porque desde *Patience* (1881) se representaban en el Savoy— dieron a entender a los dramaturgos contemporáneos que, si querían competir, tenían que perfeccionar su estilo y su agilidad verbal. Aquí se patentiza de nuevo el espíritu —matizado— de la Restauración: en realidad, la escena inglesa no se había mostrado tan chispeante, atractiva y simpática desde los tiempos dieciochistas de *The Beggar's Opera* (1728) de John Gay. Una breve descripción de tres de ellas dará idea de su graciosa ironía y de su poética mordacidad frente a ciertas actitudes humanas o instituciones sociales.

Patience, or Bunthorne's Bride (Paciencia, o la novia de Bunthorne, 1881) fue la primera de las Savoy Operas, porque, aunque se estrenó en la Ópera Cómica de Londres en abril de 1881, en octubre pasó a representarse en el Savoy Theatre. Esta comedia se propone ridiculizar el movimiento esteticista personificado en Swinburne, Whisler, los prerrafaelistas y Oscar Wilde. En ella aparece el poeta Reginald Bunthorne (Wilde), que arrebata

---

[14] F. L. Moore, *The Handbook of Gilbert and Sullivan,* London, 1962. Michael Hardwick, *The Osprey Guide to Gilbert and Sullivan,* London, 1972.

[15] Asimismo, con su obra *Rosencrantz and Guildenstern: a tragic episode in three tableaux, founded on an old Danish legend* (1891), Gilbert proporciona el punto de partida de la celebrada comedia de ambientación hamletiana de Tom Stoppard, *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* (1967).

de amor a veinte doncellas, y que a su vez adora a la lechera Patience. Pero la cándida e inexperta Patience ve que el enamorado de su infancia se ha transformado en el idílico poeta Archibald Grosvenor (Swinburne), y se retrae pudorosamente de él por no considerarse digna de tal dechado de perfección. Entonces aparece en el lugar un regimiento de dragones que se ven fulminantemente atraídos por las veinte inocentes doncellas. La rivalidad entre Reginald y Archibald por las veinte muchachas y por la mano de Patience queda resuelta cuando Archibald abandona su estético perfeccionismo y las doncellas corren detrás de él. Es entonces cuando Patience accede a concederle su amor, los dragones conquistan a las doncellas, y Reginald debe conformarse con un tulipán o un lirio.

Si en *Patience* satiriza Gilbert la tendencia esteticista del último cuarto del siglo XIX, en *Iolanthe, or The Peer and the Peri (Yolanda, o el lord y la peri,* 1882) convierte en humorístico blanco a los encopetados miembros de la Cámara de los Lores. En esta ópera cómica, Iolanthe, una peri que había estado desterrada durante años del país de las hadas por haberse casado con un mortal y haber tenido un hijo de él, es absuelta de su pecado y admitida de nuevo en su primitiva hermandad. El hijo de Iolanthe, en parte humano y en parte sobrenatural, es el arcádico pastor Strephon, enamorado de Phyllis, pastora arcádica como él. Pero ocurre que Phyllis ha suscitado también el amor de los sensatos lores y hasta el del propio lord Canciller. La reina de las hadas y su escolta vienen en ayuda de Strephon, pero son insultadas por los pares. Entonces ellas decretan que Strephon tiene que entrar en el Parlamento y hacer aprobar todos los decretos que se le ocurran, incluso el de ingresar en la Cámara de los Lores mediante oposiciones libres. Con el fin de ayudar a su hijo contra la rivalidad amorosa del lord Canciller, Iolanthe difunde la noticia de que ella es la esposa, y Strephon, el hijo del Canciller. El descubrimiento del secreto de Iolanthe la pone de nuevo bajo la amenaza de la pena capital. El dilema queda solucionado fácilmente cuando las hadas deciden alterar su ley y decretar que a toda hada que no se case con un mortal le será aplicada la pena de muerte. En consecuencia, los ilusionados pares se casan con las hadas y son conducidos por ellas a su fascinante país.

Otro gran triunfo de Gilbert y Sullivan fue el de *The Gondoliers, or The King of Barataria (Los gondoleros, o el rey de Barataria,* 1889). Es una ópera cómica de enredo, en la que aparece un trasfondo humorístico a través del cual se vislumbran Italia, España y, paradójicamente, la monarquía unitaria en general. Aquí dos gondoleros, los jóvenes hermanos Marco y Giuseppe, se acaban de casar con dos venecianas. El mismo día llega de España el duque de Plaza-Toro, acompañado de la duquesa, de su hija Casilda y de su séquito, consistente en su criado Luiz. Vienen en busca del heredero del trono de Barataria, que había sido prometido en matrimonio con Casilda en su infancia. Por el Gran Inquisidor se sabe que el príncipe, cuando era muy pequeño, había sido robado y escondido en casa de un gondolero muy conocido, el difunto padre de Marco y Giuseppe. Debido a su afición al alcohol, el gondolero nunca supo decir si el principito era uno de sus dos hijos. Entonces hubo que llamar a Inez, la madre adoptiva,

que se hallaba en España, con el fin de que identificara al auténtico heredero. Mientras tanto, Marco y Giuseppe ocuparán conjuntamente el trono de Barataria, como si fueran un solo hombre, dejando pendiente el problema de las esposas. Los gondoleros quedarán reducidos a su forma de vida normal cuando, al llegar Inez, se descubre que el verdadero rey de Barataria y el prometido oficialmente con Casilda era Luiz, el criado de los duques de Plaza-Toro, por el cual Inez había cambiado a su propio hijo para evitar el peligro del secuestro.

No es fácil definir las «Savoy Operas» de Gilbert y Sullivan. Son algo abigarrado y volátil, muy especial, que tiene una entidad propia, a mitad de camino entre la comedia traviesa y chispeante de la Restauración y *The Beggar's Opera,* y la opereta o la revista modernas. Estas obras han tenido y tienen gran popularidad, signo de vitalidad y energía auténticas. Acaso sería mejor, para su propio prestigio, no representarlas constantemente; pero Londres es muy grande, el público llena el teatro, y los empresarios no atienden a razones estéticas. La verdad es que, como entretenimiento, no hay espectáculo que en el plano popular compita con estas «óperas cómicas». Sus características son el brillante cinismo de la Restauración, humorísticamente envuelto en cierta ternura y pintoresquismo; tendencia a la extravagancia y a la dislocación de lo racional; orientación decidida por la parodia y lo burlesco; y una delicada y extraña fantasía poética. Son una curiosa mezcla de poesía, extravagancia y comicidad inglesas, de tan fuerte tradición literaria desde las obras de Shakespeare hasta *Alice in Wonderland* y *Peter Pan* [16].

CAMBIO DE ESTILO

Oscar Wilde. En el último decenio del XIX aparece un brillante dramaturgo que con su original cambio de estilo cierra el siglo anterior, inaugurando el siglo XX. Oscar Wilde (1854-1900) es una figura singular. Su conducta ha sido muy discutida, pero no se le puede negar valor para enfrentarse personalmente con la sociedad victoriana, ni ingenio para delatar literariamente su dureza de corazón y su hipocresía. Oscar Wilde nació en Dublín, hijo de un eminente oculista —el primero en practicar la operación de cataratas— y de una periodista irlandesa de tendencia nacionalista. Estudió en el Trinity College de Dublín y en el Magdalen College de Oxford. En Oxford entabló amistad con John Ruskin, defensor del movimiento prerrafaelista, y con Walter Pater, hedonista y promotor de la tendencia estética del arte por el arte. Influido por ellos, idealizó la belleza y se convirtió en el apóstol del esteticismo, proclamando la belleza como el ideal del hombre, y llamando la atención por su excéntrico esmero en el vestir. En Londres publicó un volumen de versos (1881), que se dedicó a vender personalmete por la calle ataviado con un extravagante atuendo, que era

[16] Gilbert and Sullivan, *The Complete Plays,* New York, 1936. W. S. Gilbert, *The Savoy Operas* (2 vols.), ed. by Derek Hudson, Oxford, The World's Classics, 1962-63. Lleva introducciones de David Cecil y Bridget D'Oyly Carte, respectivamente.

poco menos que un insulto para la uniformada moda victoriana. En 1882 viajó a los Estados Unidos, de donde regresó con más dinero que fama, y, de nuevo en Londres, hizo amistad con William Morris y con los artistas y escritores de renombre. En 1884 se casó con Constance Mary Lloyd y vivieron en el número 16 de Tite Street, Chelsea. Tuvieron dos hijos: Cyril y Vyvyan. Su éxito social en Londres fue tan extraordinario que todos los grandes hombres de su tiempo, desde Morris hasta Bernard Shaw, incluidos los franceses, tuvieron que reconocer el formidable atractivo de su personalidad, su ingenio y la agilidad de su palabra. Wilde se adaptaba con tanta facilidad a las exigencias y matices de sus interlocutores, que se le ha considerado como un conversador sin igual. Escribe su hijo Vyvyan [17] que una vez le preguntaron a Winston Churchill con quién le gustaría más reunirse y hablar en la otra vida, y la contestación sin titubeos fue: con Oscar Wilde. Wilde tuvo que abandonar Inglaterra debido al escándalo producido por una acusación de libertinaje, y murió en París, en el seno de la Iglesia católica, el año 1900.

Wilde se dedicó algún tiempo a la crítica literaria, en la *Pall Mall Gazette*, y a la crítica teatral, en *The Dramatic Review;* y durante los años 1887-89 dirigió *The Woman's World.* Entre los años 1885-90 escribió varias narraciones cortas y algunos cuentos de hadas, como *The Canterville Ghost (El fantasma de C.), The Young King (El joven rey)* y *The Selfish Giant (El gigante egoísta),* llenos de humorismo y de ternura. *Intentions* (1891) es una colección de cuatro ensayos, que contiene los brillantes diálogos «The Critic as Artist» y «The Decay of Lying» («La decadencia de la mentira»). En ellos se revela el extraordinario conversador que fue Wilde; a la vez, con la filosofía esteticista allí proclamada, venía a proporcionar un nuevo credo a la crítica literaria, defendiendo la superioridad del arte sobre la naturaleza. La única novela que Wilde escribió fue *The Picture of Dorian Gray (El retrato de D. G.,* 1891). Su motivo originario lo relata Hesketh Pearson en su biografía de Oscar Wilde y lo recuerda Vyvyan Holland en la introducción a las obras de su padre.

> El año 1884, Wilde solía pasar por el estudio de un pintor, Basil Ward, mientras posaba para éste un joven de una belleza excepcional... Una vez terminado el cuadro y cuando el joven ya se había ido, Wilde exclamó: "¡Qué pena que una criatura tan gloriosa tenga que envejecer!" A lo que el artista contestó, tiendo: "¡Qué magnífico sería si él pudiera permanecer exactamente con mientras el retrato envejeciera y se marchitara en su lugar!". Wilde expre agradecimiento llamando al pintor de su narración Basil Hallward [18].

Esta novela es la expresión más completa que poseemos de la personalidad de Oscar Wilde y un documento humano del mayor interés. El carácter de lord Henry Wotton es un perfecto retrato del autor, y todo el resto de la narración es un compendio de sus intereses, opiniones y emociones. Aquí encontramos ya lo mejor de su ingenio, cualidad que más adelante

[17] Vyvyan Holland, ver la introducción a las *Complete Works of Oscar Wilde,* London, Collins, 1966.

[18] Vyvyan Holland, idem.

trasladará a sus comedias. Incluso nos ofrece una descripción de sí mismo como conversador, hasta el punto de que ninguno de sus amigos o biógrafos ha conseguido reflejar el encanto y la brillantez de la conversación de Wilde como él mismo lo hace con la figura de lord Henry. Hay que reconocer anticipadamente que, en cuanto Wilde deja de ser artificioso, deja de ser real. Después de haber oído a Bernard Shaw hablar de la misión del socialismo, a Wilde se le ocurrió escribir el ensayo «The Soul of Man Under Socialism» («El alma del hombre en el socialismo», 1891). Por supuesto, Wilde no se preocupa del aspecto económico del sistema, y, considerando el socialismo en su aspecto teórico, supone que esta alternativa política vendría a resolver todos los problemas materiales y técnicos de la existencia humana; en consecuencia, el alma del hombre quedaría liberada para dedicarse a temas más elevados, por lo que el ensayo viene a convertirse en un esquema de la filosofía individualista. La composición poética «The Ballad of Reading Gaol» («La balada de la cárcel de Reading», 1898) y la carta a lord Alfred Douglas —«De Profundis»—, escritas ambas en la prisión de Reading, son obras de compunción y acusación transidas de humanidad. «De Profundis» no se conoció enteramente hasta que su hijo Vyvyan Holland la publicó en 1949 en la edición completa de las obras de su padre. «The Ballad of Reading Gaol» contiene lo más personal y mejor de la poesía de Oscar Wilde.

Sin embargo, por encima de la poesía, el poema en prosa, el cuento, la narración novelada y el ensayo, el género en el que Oscar Wilde tenía que sobresalir era el drama, ya que en él era donde su chispeante ingenio y dominio del diálogo ofrecía más posibilidades de expresión. La originalidad intrínseca no la encontraremos en sus dramas; pero la facilidad expresiva, la fluidez del diálogo y el derroche de ingenio verbal brillan en ellos como no lo habían hecho en la escena inglesa desde Sheridan. Tres son sus vertientes dramáticas: el drama bíblico de ambientación poética, la comedia de salón de tendencia sentimental y la comedia de salón de carácter paradójico y chispeante. A la primera vertiente corresponde *Salome,* drama escrito en francés en 1891, que iba a ser representado en el Palace Theatre, con la artista francesa Sarah Bernhardt en el reparto, pero fue prohibido por el censor inglés por tratarse de un tema bíblico. Este hecho encaminó afortunadamente a Wilde hacia la comedia de salón en sus dos variantes. *Salome* (traducido al inglés por Alfred Douglas en 1894) es una pieza breve, más bien un poema en prosa dramatizado que una obra propiamente dramática. En él se desarrolla el episodio evangélico de la muerte de San Juan Bautista por exigencia de Herodías como premio de la danza de Salomé. Salomé se enamora del Bautista, a la vez que Herodes se muestra enamorado —poco menos que incestuosamente— de Salomé. El drama, aunque poético, es cruel y sacrílego; es patente en él la influencia estilística del «Cantar de los Cantares», y sus elaboradas imágenes de orfebrería y su ambiente esteticista de fin de siglo resultan inconfundibles. De estructura y terminología sencillísima, su decadentismo se evidencia en el tratamiento y en la fraseología sensual y ondulante del tema religioso de la muerte de San Juan Bautista.

Aunque la representación de *Salome* tuvo un éxito inmenso en Alemania, su prohibición en Inglaterra condujo a Oscar Wilde a escribir *Lady Windermere's Fan,* comedia de salón de tono sentimental y costumbrista, que inicia la otra tendencia del autor. En esta línea estarán *A Woman of No Importance* y, hasta cierto punto, *An Ideal Husband,* dramas de tema serio, aunque amenizados por el ingenio verbal de Wilde. *Lady Windermere's Fan (El abanico de lady W.,* 1892) ofrece a primera vista una afinidad con *The Second Mrs. Tanqueray* (1893) de Pinero y con *Mrs. Dane's Defence* (1900) de Jones. Tiene como subtítulo «A play about a good woman» («Obra sobre una mujer buena»), y es un drama de vida de sociedad en el que se realzan los valores humanos y las virtudes de una señora cuya condición de mujer es vulnerable porque tiene un pasado susceptible de crítica. Pero, si estudiamos la obra de Wilde con más detalle, veremos que el autor concede más importancia al lado teatral que al aspecto moral del tema; y eso es lo que separa a Wilde de Pinero y de Jones. Mientras éstos apuran todas las posibilidades para mostrarnos escenas y situaciones donde las heroínas cobran vida mediante el desarrollo de sus reacciones psicológicas, Wilde se vale de la mujer vulnerable o vulnerada, de la mujer en un momento de desconcierto y de titubeo, o de la mujer ya marcada, para mostrarnos las chispeantes cualidades de su propio ingenio [19]. Lord Windermere se ha casado con una joven gallarda y orgullosa, que, sin que ella lo sepa, es hija de Mrs. Erlynne, mujer de buenos sentimientos, pero de reputación dudosa. Mrs. Erlynne se aprovecha de que su yerno es hombre rico, y le saca dinero por temor de que le pudiera desacreditar socialmente. Además, pide a lord Windermere que haga lo imposible para que se la invite a una fiesta que lady Windermere está a punto de dar en su mansión. Esto presenta dificultades, que lord Windermere procura resolver. Pero, al enterarse lady Windermere de los rumores que corren sobre posibles relaciones entre Mrs. Erlynne y su marido, se excita de tal modo que asegura que la golpeará con el abanico si se atreve a aparecer en la fiesta. Mrs. Erlynne acude con el aplomo, gracia y serenidad de una mujer de mundo; lady Windermere se contiene y, de momento, se salva la situación. El interés de Mrs. Erlynne por asistir aquella noche a la fiesta se debía a su deseo de ser aceptada por la buena sociedad y, de paso, pedirle a su yerno una renta de unas 2.000 libras anuales para poder casarse con lord Augustus Lorton. En el salón de baile, lady Windermere recibe la declaración apasionada de lord Darlington, y entre los celos que le ocasiona el marido y la presión del amante, la joven, desconcertada, titubea. El hecho de ver juntos por el salón y en la terraza a su marido y a Mrs. Erlynne enciende de tal modo el despecho de lady Windermere, que escribe impremeditadamente una carta a su marido y se marcha a casa del presunto amante. Cuando Mrs. Erlynne quiere hablar con lady Windermere, el criado le dice que ha salido, pero que ha dejado una carta. La revelación se le viene encima a Mrs. Erlynne: es la repetición de la escena que le había ocurrido a ella veinte años antes.

[19] Allardyce Nicoll, *A History of English Drama, 1660-1900,* vol. V: *Late Nineteenth Century Drama,* London, 1962, págs. 190-193.

Abre temblorosa la carta, y ve que su presentimiento se confirma. Sale tras su hija, fingiendo despedirse de lord Windermere, que debe continuar atendiendo a los huéspedes, y la encuentra sola, esperando, en casa de lord Darlington. Después de una discusión laboriosa, consigue persuadirla y esconderla detrás de una cortina, antes de que aparezcan los caballeros. Pero lady Windermere ha olvidado el abanico en la habitación. Entran los bulliciosos aristócratas, deseosos de prolongar la fiesta de los Windermere. Son lord Darlington, lord Windermere, lord Augustus, etc. Uno de ellos, Mr. Cecil Graham, encuentra el abanico sobre el sofá; descubren que es el de lady Windermere: «Margaret». Sin dar lugar a los comentarios, se presenta Mrs. Erlynne reclamando el abanico y diciendo, con toda naturalidad, que es ella quien lo había cogido a lady Windermere por equivocación. Es un noble sacrificio. Su reputación se hunde todavía más por esta circunstancia, pero al fin todo se aclara. Mrs. Erlynne podrá desfigurar el hecho y casarse con lord Augustus; los Windermere serán felices, y lady Windermere no sabrá nunca que Mrs. Erlynne es su madre. La lectura atenta de este esbozo, y más aún del original, hará observar a cualquiera que, en esta comedia, Oscar Wilde ha dejado sueltos algunos hilos que, con mayor atención habría podido unir fácilmente; pero, al ver la obra en escena el público no repara en ese detalle, y admira, en cambio, la habilidad dramática y expresiva del autor.

A Woman of No Importance (Una mujer sin impotancia, 1893) y *An Ideal Husband (Un marido ideal,* 1895) siguen la trayectoria de *Lady Windermere's Fan,* basándose en situaciones sentimentales y hasta patéticas. Sin embargo, Wilde redime estas obras del sentimentalismo, a menudo morboso, de ciertas épocas. Si la insistencia en el patetismo y sentimentalismo condujo a la decadencia de la comedia de costumbres de gran parte del siglo XVIII, Wilde en el XIX, tuvo el talento de llevar a las tablas el aspecto serio de la vida aligerado con sus extraordinarias paradojas y sus chispeantes frases características. Y es indudable que, con su aportación estilística, Wilde abrió nuevos caminos para la comedia del siglo XX.

En una tercera dirección, la más característicamente suya, se halla *The Importance of Being Ernest (La importancia de llamarse Ernesto,* 1895), comedia en que ya no existe el problema propiamente dicho, y el sentimiento se esconde y aun se ridiculiza. Aquí la brillantez festiva, los alegres meandros de la paradoja y las agudas ocurrencias verbales coinciden en el más armonioso y fantástico conjunto, en el que lo artificioso se explota por el artificio mismo. En esta obra, lo absurdo se impone por completo, aunque las intervenciones aparentemente más inocentes o irresponsables pueden contener afiladísimas púas, delatadoras de algún rasgo o defecto personal o de algún convencionalismo social. El ingenio y la audacia de la comedia de la Restauración y la desenvuelta elegancia de Sheridan aparecían de nuevo ante los ojos maravillados del público inglés de fines del siglo XIX, todo ello transformado, puesto al día y matizado con un tinte francés —Scribe, Sardou— por uno de los dramaturgos más hábiles en la conducción del diálogo. *The Importance of Being Ernest* es una exquisita comedia de costumbres y de enredo, en la que intervienen pocos persona-

jes, de caracterización muy estilizada y excéntrica; su trama gira alrededor de la sugestión que el nombre de Ernest ejerce sobre dos damas jóvenes de la alta sociedad inglesa. Los dos simpáticos calaveras de quienes éstas se enamoran usan este nombre para sus divertidos propósitos; pero luego se descubre que no se llaman así, lo cual levanta una barrera entre ellos y sus prometidas. Para facilitar las cosas, llegan a pensar en bautizarse de nuevo con el nombre de Ernest; pero esto es imposible, pues ya estaban bautizados. Finalmente se descubre que uno de ellos se llama en realidad Ernest. Se desvanecen las dificultades que pudieran presentar las diferencias de linaje, y todo termina satisfactoriamente. Sobre este sencillo argumento, Wilde ha montado una comedia agudísima y dramáticamente perfecta, que contiene una crítica del envaramiento y la seriedad de la época victoriana, de su aburguesamiento, hipocresía, vanidad y carencia de sentido estético. La obra lleva implícita una constante crítica de la ingeniosidad, de la pedantería y aun de la frivolidad misma, y se propone ridiculizar por contraposición la realidad y las apariencias de la vida conyugal; en este punto está salpicada de alusiones tan absurdas como divertidas sobre la actitud del hombre ante la mujer y viceversa. El éxito fue rotundo. *The Importance of Being Ernest* es una comedia técnicamente perfecta y extraordinariamente divertida, que se ha mantenido desde su aparición en todos los escenarios del mundo. Aunque llena de ingeniosos atisbos de veracidad, esta comedia, como las demás obras teatrales de Wilde, sólo parcial y tangencialmente puede proponerse como espejo de la sociedad contemporánea: se trata de una creación literaria, voluntariamente artificiosa, en la que su autor —dramaturgo de una brillantez tan extraordinaria como desconcertante— enfoca oblicuamente su objetivo sobre una zona de la sociedad de los últimos años de la época victoriana, en un alarde de ingenio irónicamente deslumbrante y jubiloso [20].

4. PROSISTAS VICTORIANOS

Estaría fuera de lugar, en un estudio de historia y crítica literarias, pretender abarcar la producción en prosa de una época tan fecunda como la victoriana. Pero sí creo preciso, por lo menos, tratar de hacer un esbozo de los diversos matices que la palabra prosa contiene, representados en unos cuantos hombres que influyeron en el pensamiento victoriano.

---

[20] Arthur Ransome, *Oscar Wilde*, London, 1912. Hesketh Pearson, *Life of Oscar Wilde*, London, 1947. Oscar Wilde, *Plays, Prose, Writings and Poems*, intr. by Hesketh Pearson, London, 1962. Oscar Wilde, *Complete Works*, London, 1966. Lleva una introducción de Vyvyan Holland, hijo de Oscar Wilde.

ANTECEDENTES

Bentham y Malthus. El utilitarismo que Jeremy Bentham (1748-1832) había propugnado en el siglo XVIII con sus *Fragments on Government* (1776) y su *Introduction to Principles of Morals and Legislation* (1789) penetró, incluso, en el terreno de la teología, invadiendo el ámbito sobrenatural, y socavando hasta cierto punto la confianza en la Providencia. Thomas Robert Malthus (1766-1834) lleva el utilitarismo y la doctrina de la perfectibilidad a un punto crítico, y el mismo año en que obtiene la parroquia de Albury (Surrey) publica su *Essay on the Principle of Population* (1798), en el que expone por primera vez la hipótesis de que, si no se controlan los nacimientos, llegará un momento en que la tierra no producirá lo necesario para sus habitantes. Esta obra abrió una amplia controversia, y Malthus insistió con una edición ampliada en 1803. Es suya la famosa frase «la lucha por la existencia» y la idea pseudocientífica de que la población del mundo crecía en progresión geométrica, mientras que la producción sólo aumentaba en progresión aritmética. Estas teorías venían a oscurecer el ideal de la futura edad de oro preconizada por la doctrina del progreso indefinido, y planteaban por primera vez el problema de la natalidad, tan discutido en nuestros días, y de tantas implicaciones de carácter religioso, moral, humano y tecnológico [1].

HISTORIA Y ENSAYO

Hallam. En el sector de la historia y de la historia literaria destaca Henry Hallam (1777-1859) [2]. Padre de Arthur H. Hallam, el amigo conmemorado por Tennyson en *In Memoriam* (1833-50), Henry Hallam es un insigne historiador de Europa y de Inglaterra. *A View of the State of Europe during the Middle Ages* (1818) y *The Constitutional History of England from the Accession of Henry VII to the Death of George II* (1827) son dos obras magistrales sobre la formación de la Europa medieval y la historia de la Constitución inglesa desde Enrique VII (1485) hasta Jorge II (1760). En su último gran libro, Hallam abandona la historia política por la literaria, y con su *Introduction to the Literature of Europe during the Fifteenth, Sixteenth and Seventeenth Centuries* (1837-39) introduce los estudios histórico-comparativos de literatura en Inglaterra. La obra contiene un esbozo de la literatura europea medieval, seguido de un amplio desarrollo de la literatura en el Renacimiento y en el siglo XVII.

Macaulay. La historia se convierte en obra de arte literario en manos de Thomas Babington Macaulay (1800-59) [3] tío abuelo de George Macau-

[1] Ver *The Cambridge History of English Literature* (vol. XI, cap. III), ed. by A. W. Ward and A. R. Waller, Cambridge University Press, 1953.

[2] Idem (vol. XIV).

[3] George Otto Trevelyan, *The Life and Letters of Macaulay by his Nephew* (2 vols.), London, 1876; Oxford, 1932. Arthur Bryant, *Macaulay*, London, 1932. T. B. Macaulay, *Literary Es—*

lay Trevelyan, distinguido historiador inglés del siglo XX. Macaulay estudió en el Trinity College de Cambridge y se dedicó algún tiempo a la enseñanza; pero su vocación de hombre de letras e investigador, y la necesidad, lo arrastraron a la crítica literaria, en la que se distinguió con relevantes ensayos sobre «Milton» (1825), «Moore's Life of Byron» (1830), «Boswell's Life of Johnson» (1831), «Horace Walpole» (1833), «Lord Bacon» (1837) y «Leigh Hunt» (1841), etc., que le dieron prestigio entre los hombres de letras de su tiempo [4]. Pero con toda su brillantez, estos ensayos no pueden compararse con su labor de historiador, para la que muestra disposiciones excepcionales. En los cinco volúmenes de *The History of England* (1849-61), Macaulay sigue la gran tradición de Gibbon, en estilo y concepción, y posiblemente recibe la inspiradora influencia de Scott en la interpretación imaginativa del pasado. Su obra ha sido considerada a veces como una historia que tiende a justificar la política partidista liberal inglesa; pero en ningún caso se oscurece la objetividad de la visión de Macaulay. La seguridad estructural de sus relatos es manifiesta, y el detalle pintoresco y la fluidez narrativa hacen de su lectura un verdadero deleite. En ninguna historia de Inglaterra se había presentado la vida de esta nación en forma tan concreta y animada. *The History of England* consiste en un amplio panorama de Inglaterra desde la dominación romana hasta la Restauración (más de cien páginas de apretado texto), seguido de un estudio político e institucional, detallado y profundo, desde Carlos II (1660) hasta la muerte de Guillermo III (1702). Es de lamentar que la muerte de Macaulay no le permitiera llegar a los tiempos que estaban en el recuerdo de sus contemporáneos. Macaulay estaba preparado para esta tarea como ningún otro historiador.

J. R. Green. No tiene la estatura de Macaulay, pero sigue su línea, acentuando su tendencia social e institucionalista, John Richard Green (1837-83). Formado en la Universidad de Oxford, Green aspiraba a ser historiador de la Iglesia de Inglaterra. Pero, ante el temor de que la tuberculosis no le dejara tiempo para una labor tan extensa, se concentró en la preparación de *A Short History of the English People (Breve historia del pueblo inglés,* 1874) [5], obra que por su vivacidad, precisión y sencillez de estilo alcanzó un éxito inmediato. En ella se propuso demostrar que la historia de una nación no es sólo la biografía de sus grandes hombres, sino también la apreciación de la vida y los sentimientos de los distintos sectores de la población. La idea de Milton de que la paz tiene victorias tan renombradas como la guerra [6] movió la pluma de Green, que amplía el campo de lo político a lo social, económico e intelectual, apuntando ya a la *English Social History* (1946) de Trevelyan. En 1877-80 publicó *A History of the English People,* ampliación de su famoso libro; y en 1882 y 1883, aparecieron, respectivamente, *The Making of England (La formación de Inglaterra)* y *The*

says, Oxford, 1923. Idem, *The History of England,* London (5 vols.), 1849-61; London, Everyman (4 vols.), 1962-5.

[4] T. B. Macaulay, *Literary Essays,* Oxford, 1923.

[5] J. R. Green, *A Short History of the English People* (2 vols.), London, Everyman, 1964.

[6] John Milton, en su soneto «To the Lord General Cromwell».

Conquest of England, que vienen a desarrollar algunos aspectos de la *History*. *A Short History of the English People* abarca desde los tiempos del establecimiento de los anglosajones en Inglaterra (449) hasta la batalla de Waterloo (1815). Un epílogo de unas pocas páginas resume el período que va desde 1815 hasta el año 1873.

Carlyle. Thomas Carlyle (1795-1881) [7] es un signo de contradicción en el seno de la sociedad victoriana. En una época en que Inglaterra se proyecta tras la idea del progreso y confía en que la ciencia y la industrialización conseguirán la felicidad y el bienestar humanos, Carlyle se levanta, como un Diógenes místico, para acusar la complacencia de sus compatriotas, burlarse de su solemnidad, darles una idea de la vibración con que los intereses del espíritu se sentían en la Alemania romántica y atacar la tibieza de su fe o su solapado racionalismo con la sinceridad, el celo y la fuerza moral de un profeta. Carlyle nació en Escocia, de una familia humilde, y estudió en la Universidad de Edimburgo. Del ambiente rural en que se crió heredó la independencia de carácter, la devoción por el trabajo y una idea práctica de la providencia de Dios y de la hermandad de los hombres. Desde el primer momento, la constante más señalada de su carácter fue su dedicación al pensamiento y a las letras, y pronto habían de empezar a aparecer sus trabajos sobre literatura alemana. Con esta labor no sólo reconocía el genio de Goethe y de Schiller, sino que exponía ante el árido volterianismo de sus contemporáneos el idealismo constructivo del Romanticismo alemán, en cuya encrucijada de ideologías busca una inspiración de carácter místico y un fervor cristiano que se pueda combinar con su radicalismo y su desconfianza frente al cristianismo ortodoxo [8]. Carlyle se sirve frecuentemente de la historia para ilustrar sus puntos de vista. Su prosa rompe con la tradición y, en una forma nerviosa y aparentemente desaliñada, se propone sacudir el mundo victoriano y despertarle de su complacencia. Profesa una especie de misticismo que desconfía de la razón, y se opone al materialismo utilitario, siguiendo canales distintos de los utilizados por Newman y demás propulsores del «Oxford Movement». Su idealismo es fascinador; tiene el entusiasmo del Romanticismo alemán y la independencia y frescor de los ambientes rurales de Escocia. *Sartor Resartus* (1833-4) es un libro genial, de los más vitales y fecundos de la literatura victoriana. En él se hacen advertencias de sentido común, tan evidentes como imprescindibles. No hay que desechar los vesti-

---

[7] James A. Froude, *Thomas Carlyle* (4 vols.), Londres, 1882-4. David A. Wilson, *Carlyle* (6 vols.), Londres, 1923-34. Julian Symons, *Thomas Carlyle: the Life and Ideas of a Prophet*, London, 1952. La edición más completa de las obras de Carlyle es la de H. D. Traill, en 30 vols., con introducciones, 1896-9. Everyman's Library tiene utilísimas ediciones de *Sartor Resartus, On Heroes and Hero-Worship, The French Revolution, Essays* y *Reminiscences.* Existen ediciones de la correspondencia de Carlyle con Emerson (2 vols., 1883), con Goethe (1887), con Mill, Sterling y Browning (1923), con Eckerman (1926) y con su mujer (1953). *Forjadores del mundo contemporáneo* (3 vols., Barcelona, Planeta, 1959), obra dirigida por Florentino Pérez-Embid, contiene mi estudio «Thomas Carlyle y su concepto del héroe».

[8] En 1838 Carlyle reunió sus ensayos de literatura alemana en *Critical and Miscellaneous Essays.*

dos viejos antes de tener otros nuevos, recomienda Carlyle, ya que romper imprudentemente con la tradición no significará progresar, sino exponerse a vestir harapos. Ahora bien, si es cierto que sin las estructuras externas la sociedad no sería posible [9], no hay que confundir el caparazón con la vida y el alma de las cosas. *The French Revolution* (1837) no es exactamente una historia, sino una especie de poema épico sobre este acontecimiento, una romántica exaltación de la forma en que se manifestó una fuerza nacional que él consideraba constructiva: ordenada por la Providencia para lograr una sociedad nueva. En *On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History* (1841) encontramos su pensamiento y su visión de la historia expresados con más sencillez y en un estilo menos complicado. Sus héroes están escalonados jerárquicamente, y sólo un puñado de ellos abarca un extenso espacio histórico: el héroe divino —Odín—, el profeta —Mahoma—, el poeta —Dante, Shakespeare—, el sacerdote —Lutero, Knox—, el hombre de letras —S. Johnson, Rousseau, Burns—, y el rey —Cromwell, Napoleón—. En esta obra incorpora del modo más romántico su filosofía individualista de la historia, según la cual: «la Historia universal, la historia de lo que el hombre ha realizado en este mundo, es en el fondo la historia de lo que han hecho los grandes hombres». En su folleto *Chartism* (1840), Carlyle asegura que los problemas de la nación no se resolverán con el sufragio universal ni con la economía política, sino con el espíritu de servicio y la orientación de las clases rectoras naturales. *Past and Present* (1843), obra literariamente muy interesante, propone una revolución desde arriba, realizada y dirigida por una élite de carácter aristocrático, insistiendo en la responsabilidad, el cumplimiento del deber y la honradez en toda clase de relaciones. Sus dos últimas obras son *The Letters and Speeches of Oliver Cromwell (Cartas y discursos de O. C.*, 1845), que consiste en la rehabilitación de la figura del gran dictador, y *The History of Frederick II of Prusia, called Frederick the Great* (1858-65), cuyos seis volúmenes parecen hoy una profusa e insistente apología del despotismo absoluto y una exageración de la doctrina del derecho divino de los reyes. Figura contradictoria y siempre desconcertante, desde su posición individualista, Carlyle coincidió con Newman y con el Movimiento religioso de Oxford en la valoración suprema del espíritu y en el rechazo del positivismo y del industrialismo progresista, que le parecían carentes de profundidad y vacíos de imaginación. Expresó su pensamiento en un estilo difícil y paradójico, pero vigoroso, que recuerda el de Gracián, Thomas Browne, Hegel y Nietzsche.

[9] «Los vestidos de la Iglesia primeramente los hila y los teje la sociedad; la religión exterior se origina en la sociedad, pero a ésta la hace posible la Religión». *Sartor Resartus*, libro III, cap. 2.

LÓGICA Y UTILITARISMO

Stuart Mill. John Stuart Mill (1806-73) [10] es el filósofo más importante de la Inglaterra del siglo XIX. Hijo del filósofo y economista James Mill, muy relacionado con el utilitarismo de Bentham y la economía política de Ricardo, fue sometido por su padre a una disciplina intelectual tan rígida, que estuvo a punto de perder la salud del cuerpo y la del espíritu. Este lamentable sistema educativo —que Dickens criticó con tanta dureza en *Hard Times*— se manifiesta patéticamente en su *Autobiography*, obra póstuma (1873), que apareció el mismo año de su muerte. Heredero de las ideas filosóficas de su padre y de Bentham, John Stuart Mill no tardará en volverse contra ellas, y, sin dejar de aceptar la proposición utilitarista del «mayor bienestar para el mayor número posible», llega a la conclusión de que una de las «primeras necesidades del bienestar del hombre» es la promoción de «la cultura interna de cada individuo». Con este descubrimiento corregía prudentemente las doctrinas de Bentham y de Comte. Sus obras más importantes son: *A System of Logic* (1843), donde desarrolla la teoría de la evidencia en armonía con la filosofía empírica; *Principles of Political Economy* (1848), que mejora el pensamiento de Adam Smith y populariza la idea de Ricardo; *Thoughts on Parliamentary Reform* (1859) y *Considerations on Representative Government* (1861), de carácter fundamentalmente político; *On Liberty* (1859) y *On the Subjection of Women* (1869), sobre la libertad en general y en defensa de los derechos de la mujer; en *Utilitarianism* (1863), dando como bueno el postulado de Bentham, establece la idea de que existen diferentes niveles de bienestar, y que evidentemente existen placeres que debemos estimar superiores; y en *Three Essays on Religion: Nature, the Utility of Religion, and Theism* (1874), aunque lanza la idea de que, siendo la creación imperfecta, no puede ser obra de un ser infinitamente bueno, admite la necesidad de la religión para el hombre y para la sociedad, y se acerca a una forma provisional y atenuada de deísmo, proponiendo un Dios limitado. Hombre de honradez intelectual absoluta, Mill siguió resueltamente el camino de la verdad adondequiera que le llevara.

RELIGIÓN

Newman y The Oxford Movement. En una trayectoria distinta —y a menudo opuesta— a la tumultuosa corriente positivista, utilitaria, racionalista y tecnológica de los primeros tiempos de la era victoriana, encontra-

[10] Karl Bitton, *John Stuart Mill*, Harmondsworth, Pelican, 1953. W. R. Sorley, *A History of English Philosophy*, Cambridge University Press, 1951. J. Stuart Mill, *Collected Works* (20 vols.), ed. by F. E. L. Priestley and E. E. Mineca, Toronto, 1963. En World's Classics de Oxford y Everyman's de Londres se encuentran varias obras de J. S. Mill.

mos a John Henry Newman (1801-90) [11], el eminente ministro anglicano, profesor del Oriel College de Oxford, predicador en la Iglesia de esta Universidad y vicario de Saint Mary. En el Oriel College se encontró con John Keble, Edward B. Pusey y Richard H. Froude. Con ellos creó el Oxford Movement (llamado también Tractarian Movement). Este movimiento religioso empezó en julio de 1833, a raíz de un sermón predicado por Keble en Oxford, y tendió a levantar a la Iglesia de la postración en que había caído por obra de ministros como el Mr. Collins de Jane Austen y otros sucesores suyos retratados por Trollope en sus novelas de Barsetshire. El propósito inicial era rescatar a la Iglesia anglicana del nivel de institución puramente humana en que parecía encontrarse, e infundirle el espíritu sacramental y sacerdotal derivado de Jesucristo. Newman fue durante años el principal motor del movimiento, y de los noventa escritos religiosos, llamados «Tracts for the Times», escribió él solo una tercera parte. Pero el estudio de las fuentes teológicas y la lectura de los Padres de la Iglesia le llevó hasta la encrucijada en que la Iglesia anglicana se había separado de la Iglesia católica romana, y a partir de entonces le fue imposible aceptar la llamada «vía media» anglicana. En 1845 se retiró de Oxford y se ordenó de sacerdote, y en 1847 estableció el Oratorio de San Felipe Neri en Edgbaston, Birmingham, en donde pasó casi todo el resto de su vida. En 1879 fue nombrado cardenal. Aparte su colaboración en *Tracts for the Times* (1833-41) y sus ocho volúmenes de *Oxford Sermons* (1828-53), escribió *The Scope and Nature of University Education* (1852) y *The Idea of a University* (1873), obras de gran valor formativo, y de una prosa excelente. La *Apología pro vita sua* es una de las autobiografías más famosas por su sinceridad, su belleza espiritual y su elegancia literaria. Como poeta, Newman colaboró en la *Lyra apostólica* (1832-3), y es autor de *The Dream of Gerontius (El sueño de un anciano,* 1865), poema místico y teológico, puesto en música por Edward Elgar en 1900. Newman y sus compañeros del Oxford Movement proporcionaron a la Iglesia anglicana del siglo XIX un considerable impulso de fervor y espiritualidad.

VIAJES

Borrow. Un personaje pintoresco que arranca del período romántico, del cual conserva esencias, y pertenece a la época victoriana, es el estrambótico aventurero y excelente narrador George Borrow (1803-81) [12], que tan

[11] Wilfrid Ward, *The Life of Cardinal Newman* (2 vols.), London, 1912. C. F. Harrold, *Newman: a Study of his Mind, Thought and Art,* New York, 1945. Meriol Trevor, *Newman: The Pillar of the Cloud,* London, 1962. Idem, *Newman: Light in Winter,* London, 1962. J. H. Newman, *Works* (41 vols.), London, 1908-18, la edición uniforme más completa. Idem, *Selected Writings,* ed. by C. F. Harrold, New York, 1947-9. Idem, *Prose and Poetry,* ed. by Geoffrey Tillotson, London, Reynard Library, 1957.

[12] William I. Knapp, *Life, Writings and Correspondence of Borrow* (2 vols.), London, 1899. Martin Armstrong, *George Borrow,* London, 1950. George Borrow, *Works* (16 vols.), ed. by Clement Shorter, Norwich edition, 1923-4. La colección World's Classics de Oxford tiene sus principales obras en edición moderna.

interesado estuvo por las cosas de España, a pesar de su falta de comprensión para el catolicismo. Su nombre es proverbial por su maravillosa capacidad lingüística (traducía treinta y cinco lenguas y dialectos) y por sus románticos vagabundeos. Su afición a los caballos le puso en contacto con una tribu de gitanos ingleses, en cuya compañía empezó su vida de trotamundos. De sus andanzas con ellos por Inglaterra salió *Lavengro* (1851), que en «caló» significa filólogo, narración novelada de sus aventuras en este período. En 1832 entró al servicio de la British and Foreign Bible Society, y fue enviado a Rusia para perfeccionar sus conocimientos del manchú con vistas a una traducción del Nuevo Testamento. Entre 1835 y 1840 estuvo dos veces en España, con el cargo de distribuidor de la Biblia en la Península, y como resultado de estas largas estancias en nuestra patria dejó los interesantísimos libros *The Zincali, or An Account of the Gipsies of Spain* (1841) y *The Bible in Spain* (1843). El primero es una descripción de la vida de los gitanos españoles, y el segundo una narración más o menos autobiográfica de sus aventuras en nuestro país durante la época turbulenta de la primera guerra carlista. Sería difícil precisar si muchos de los episodios contados por Borrow en *The Bible in Spain* son reales o no; pero no se puede negar que su pintura un tanto impresionista de España es una visión pintoresca y simpática. *The Bible in Spain* es uno de los mejores libros de viajes escritos en lengua inglesa.

ANTROPOLOGÍA Y FILOSOFÍA

Darwin. Creo que en una obra de historia literaria no debe faltar el nombre de Charles R. Darwin (1809-82) [13], dado el influjo de sus escritos, fruto de sus investigaciones científicas, sobre el pensamiento de la época. Darwin estudió en las Universidades de Edimburgo y Cambridge. En 1831 se embarcó en el «Beagle», formando parte de una expedición naturalista que se dirigía a América del Sur. De regreso en 1839, publicó *The Journal of the Voyage in the «Beagle»*, brillante colección de narraciones de ese viaje. En 1859 apareció *The Origin of Species*, que establece la teoría de la evolución y de la selección natural de los seres. *The Descent of Man (El origen del hombre*, 1872) propone el desarrollo de la especie humana partiendo de seres inferiores. No todos los científicos aceptaron las investigaciones de Darwin; pero Alfred Russell Wallace había llegado por su parte a la misma conclusión, y Joseph D. Hooker, Thomas H. Huxley y Charles Lyell apoyaron la doctrina evolucionista, desde el punto de vista botánico, zoológico y geológico, respectivamente. La publicación de *The Origin of Species* supone en la historia del pensamiento moderno un cambio de orientación tan grande como el que ocurrió en la esfera cosmológica cuando Copérnico y Galileo descubrieron los movimientos del sistema solar, o cuan-

[13] C. Darwin, *Darwinism stated by Darwin himself*, ed. by N. Sheppard, New York, 1884. Idem, *The Living Thoughts of Darwin*, ed. by J. Huxley and V. Fisher, London, 1939. Idem, *The Darwin Reader*, ed. by M. Bates and P. S. Humphrey, London, 1957. Idem, *Darwin for Today: The Essence of his Works*, ed. by S. E. Hyman, Cambridge, Mas., 1963.

do, más adelante, Newton descubrió la ley física de la gravitación universal. La estatura científica de Darwin ha sido universalmente reconocida, y merece elogio su integridad moral. Su estilo es claro y va directamente a exponer la idea intuida o el experimento realizado. Aunque a veces resulta algo abrupto o áspero, debido a su intenso deseo de síntesis, en general sus páginas presentan una sobria distinción.

H. Spencer. Independientemente de Darwin, Herbert Spencer (1820-1903) [14] se sintió motivado por la teoría de la evolución, como se demuestra ya en sus primeros escritos. Es el fundador del evolucionismo filosófico: teoría que persigue la unificación de los conocimientos basándolos en el principio de la evolución. En 1860 tenía elaborado su «Programme of a System of Synthetic Philosophy», y a su realización dedicó toda su vida, escribiendo infatigablemente sus *First Principles (Primeros principios,* 1862), *Principles of Biology* (1864-7), *Principles of Psycology* (1870-2), *Principles of Sociology* (1876-96) y *Principles of Ethics* (1879-92), que forman un cuerpo de doctrina de una impresionante amplitud y coherencia. Ni Bacon ni Hobbes aspiraron a presentar un sistema tan completo de la esfera del pensamiento. Spencer publicó también obras como *Education* (1861) y *Classification of Sciences* (1864), en las que, respectivamente, establece un programa de educación intelectual, moral y física, y manifiesta sus razones para discutir la filosofía de Comte. A pesar de ser un naturalista, no perdió jamás el sentido de la religión, y, a medida que pasaban los años, este sentido fue penetrando de modo más firme en su pensamiento. Spencer tuvo que reconocer, de un modo cada vez más amplio, que el último enigma del universo permanecía indescifrable, y trató de solucionar sus problemas de filosofía cósmica aplicando a los misterios de la vida y de la creación el concepto deificado de lo Incognoscible. Su estilo es regular y monótono, pero la expresión de su pensamiento es clara y bien estructurada. Spencer fue un gran amigo de la novelista George Eliot y del filósofo y crítico George Henry Lewes; en cambio, no tuvo el aprecio de Carlyle, que formulaba frases hirientes contra él por su dogmática suficiencia.

CRÍTICA LITERARIA Y ARTÍSTICA

Arnold. Un hombre de letras victoriano de no poca profundidad y distinción fue el poeta, educador y crítico Matthew Arnold (1822-88) [15]. Pensador sincero y amplio, semejante a Edmund Burke y al Dr. Johnson, Arnold dedicó su vida a la crítica de la literatura y de la sociedad. Como poeta no puede compararse con los grandes nombres del período romántico o victoriano, pero como prosista es una figura eminente que ha ejercido gran influjo. Su dogmática seguridad puede parecer a veces excesiva; pero la sabiduría que la apoya es sólida y atractiva, y su serenidad, presencia

[14] Ver «Herbert Spencer» en W. R. Sorley, *A History of English Philosophy,* Cambridge University Press, 1951.

[15] Ver la bibliografía de M. Arnold en el capítulo IX, subcapítulo 1, de esta obra.

de ánimo y tolerancia, proyectan ante nosotros climas y paisajes de auténtica calidad intelectual. Como crítico literario puede decirse que es el iniciador de una escuela que se apoya en doctrinas bien definidas y en valores morales concretos. *On Translating Homer* (1861) y *The Study of Celtic Literature* (1867) son dos fecundos ensayos: uno, sobre la traducción de Homero; sobre el espíritu romántico de la literatura céltica, el otro. Ambos proceden de las lecciones de su cátedra de poesía en la Universidad de Oxford (1857-67). Sus dos volúmenes de *Essays in Criticism* (1865, 1888) [16] inauguran una nueva era para la crítica literaria y muestran su posición central de orientador cultural de su época e introductor del método crítico histórico-científico. Aquí se encuentran por primera vez frases que ahora nos parecen familiares; por ejemplo, que la literatura es una crítica de la vida; que debemos nutrirnos de los mejores conocimientos y pensamientos de los hombres; que debemos servirnos del libre juego mental y aprovechar la flexibilidad de la inteligencia. La crítica de Arnold es clarificadora e inspirada; muestra sin titubeos la misión del crítico, qué conocimientos debe poseer y qué métodos ha de seguir. Original y decidido, Arnold es extraordinariamente certero y gran sembrador de iniciativas: incluso cuando yerra resulta sugestivo. En *Culture and Anarchy* (1869) se sale del campo literario para adentrarse en la zona social y desentrañar la psicología de las clases tradicionales de su país en relación con la cultura. Divide a los ingleses en tres grupos sociales y culturales: a los aristócratas los considera «bárbaros», a los de la clase media, «filisteos» [17], y a los demás, «populacho». Todos están desnutridos de valores espirituales y se oponen a la cultura, debido a que, entre las posibilidades de libertad intelectual —helenismo— y de disciplina moral —hebraísmo—, los ingleses han optado por la última alternativa, y así, ansiosos de salvar su alma, la han dejado secarse y perderse por negarse al cultivo de la inteligencia y al estudio y contemplación de la belleza. A Inglaterra, demasiado hebraica y utilitaria según Arnold, le falta la luz que proporcionan la belleza y la cultura. Hijo del director del Colegio de Rugby, Arnold se interesó mucho por la educación, y viajó en misión oficial por Inglaterra y Europa para recoger datos sobre la enseñanza primaria, secundaria y superior. Los libros que sobre esta materia publicó desde 1861 hasta 1889 tienen aún vigencia en la literatura pedagógica [18]. De los campos de la educación y de la crítica de las costumbres es lógico pasar al estudio de la religión. Por eso Arnold escribió también: *St. Paul and Protestantism* (1870), *Literature and Dogma* (1873), *God and the Bible* (1875) y *Last Essays on the Church and Religion* (1877).

---

[16] Estos dos volúmenes de *Essays in Criticism* contienen ensayos sobre la función de la crítica, sobre Maurice y Eugénie de Gerin, Heine, Marco Aurelio, la poesía, Milton, Gray, Keats, Wordsworth, Byron, Shelley, Tolstoy, etc., intr. by Chesterton, London, Everyman's Library, 1906; 1964.

[17] «Philistine», adjetivo aplicado a personas cerradas y carentes de cultura liberal. Ver Matthew Arnold, «Heine», en *Essays in Criticism.*

[18] *Popular Education in France* (1861), *A French Eton* (1864), *Schools and Universities on the Continent* (1868), *Report on Elementary Education Abroad* (1888), *Reports on Elementary Schools* (1889).

Estos estudios están escritos con sinceridad y sentido común, aunque hoy ya no despiertan el interés que tuvieron en su tiempo. En ellos recomienda Arnold una teología liberal que concuerde con el proceso creativo de la ciencia humana. No es agnóstico, pero tiende hacia una especie de panteísmo ético y piensa que la cultura, elevada a un plano intelectual superior, puede ser una especie de sustituto de la religión. Con todo, la obra de Arnold no presenta un espíritu disolvente ni revolucionario, sino civilizado y conciliador.

Ruskin. Con John Ruskin (1819-1900)[19] pasamos de la crítica de la literatura a la del arte; y aun más que esto, pues, semejante a Arnold, Ruskin tenía mucho de pensador, difusor de la cultura y filántropo. Sus concepciones sobre el arte rara vez prescinden de la relación de éste con la sociedad. Su inspiración más vigorosa procedía de la idea de que todo gran arte tiene una base moral firme, y su corolario era la certidumbre de que la clase trabajadora de la Inglaterra industrial estaba espiritualmente depauperada. Como los prerrafaelistas, entre los cuales se contaba, creía que la sociedad inglesa de su tiempo no era tan favorable a la expresión artística como lo había sido la época medieval, que se prestaba a que el artista respondiera espontáneamente a las exigencias del ambiente. *Modern Painters* (1846-60) es una obra en cinco volúmenes que empieza con una defensa de Turner; continúa con la idea de que hay que saber contemplar y aceptar los fenómenos naturales como dádiva de un Espíritu viviente, superior al nuestro. Ese Espíritu es lo que se propone interpretar el verdadero artista. Ruskin manifiesta su admiración por Tintoretto. Pasa luego a estudiar el gran estilo, el idealismo y la apreciación del paisaje desde Homero, y termina con el estudio del colorido, de la luz, y de los paisajistas, Ticiano, Poussin, Cuyp y Turner, como representantes, respectivamente, de la pintura heroica, clásica, pastoril y contemplativa. *The Seven Lamps of Architecture (Las siete lámparas de la arquitectura,* 1849) es un tratado en el que expone que los principios fundamentales de la arquitectura son el sacrificio, la verdad, el poder, la belleza, la vida, la memoria y la obediencia; es decir, propone la virtud y la energía de lo auténtico contra lo artificial o falso. En conjunto, la obra es una defensa del gótico, considerado por Ruskin como el estilo arquitectónico más noble. Esta idea persiste y se concreta en *The Stones of Venice (Las piedras de Venecia,* 1851-3), que constituye el descubrimiento de la naturaleza del gótico y una exaltación de este estilo por encima del renacentista; expone también la relación existente entre el florecimiento y decadencia del gótico en Venecia, y el temple moral de la república. El estudio de estos problemas le conducen a *The Political Economy of Art* (1857) y a cuatro audaces artículos publicados en 1860-2 en *The Cornhill Magazine* contra el utilitarismo y contra la mise-

---

[19] E. T. Cook, *The Life of Ruskin* (2 vols.), London, 1911. Leon, Derrick, *Ruskin: The Great Victorian,* London, 1949. Joan Evans, *John Ruskin,* London, 1954. J. Ruskín, *Works* (39 vols.), ed. by E. T. Cook and A. Wedderburn, London, 1903-12. Para el Ruskin crítico literario y del arte ver, *Selected Writings,* ed. by Peter Quennell, London, 1952, y *The Lamp of Beauty,* ed. by Joan Evans, London, 1959.

ria y fealdad desencadenada por la prosperidad mercantil, recogidos luego en forma de libro con el título de *Unto this Last (Hasta este último).* En esos escritos, de carácter económico, Ruskin pone al hombre, su cultura y felicidad por encima de los bienes materiales. *Sesame and Lilies (Sésamo y lirios,* 1865) trata de la lectura y de la necesidad de difundir la literatura, por la riqueza que su estudio confiere a los hombres. También aborda la educación, los deberes de la mujer de clase alta y los misterios del arte y de la religión, hacia los cuales el hombre secularizado y utilitario siente tanta indiferencia. *Praeterita* (1885-9), escrita en lenguaje cortado, como si fueran apuntes, es una autobiografía en la que relata su niñez, sus impresiones sobre Turner y otros amigos, su primera visita a los Alpes y sus viajes a Francia e Italia. Ruskin jamás se creyó revolucionario ni socialista, y sí más bien un viejo conservador de la escuela de Homero, Walter Scott y Carlyle; pero lo cierto es que revolucionó no pocas cosas en el campo de las ideas y luchó incansablemente para someter instituciones y sistemas al bienestar y perfección intelectual y moral del hombre. Una de sus mejores frases es la que dice que «los alimentos sólo se pueden sacar de la tierra, y la felicidad, de la honradez». Otra sería: «la sabiduría más grande y el mayor tesoro no es preciso que sean costosos ni exclusivos». Ruskin fue profesor de arte en la Universidad de Oxford en 1870-79 y 1883-84.

Pater. Fue en la Universidad de Oxford, y siguiendo en parte la orientación de Ruskin, donde se originó la escuela estética, aunque ésta no dio los frutos éticos ni sociales que Ruskin hubiera deseado. Walter Pater (1839-94) [20] es el profeta del arte por el arte, y se entregó a este ideal como sustitutivo de la religión, apartándose de la sociología. Puesto que, según Pater, la vida termina en la tierra, lo más prudente es buscar el placer en un nivel intelectual elevado y aprovechar al máximo las fuentes de la belleza natural y artística. En sus libros, por tanto, aparece un hedonismo sublimado como forma recomendable de vida. Esta filosofía, más o menos atenuada, la encontramos ya en sus *Studies in the History of the Renaissance* (1873), que presentan la teoría de que, para comprender de un modo absoluto las creaciones del hombre, éstas deben juzgarse en lo posible desde su propia época y desde el punto de vista originario. Esto resulta imposible; pero, aun dentro de su imposibilidad, esta idea de Pater es muy fecunda, pues señala la actitud ideal del crítico al juzgar una obra de arte. Después se debe pasar a la comparación, la meditación, la hipótesis y, finalmente, a la tesis que se pueda derivar de este método que Pater llamaba «historical criticism». En su narración novelada *Marius the Epicurean (Mario el Epicúreo,* 1885), Pater establece que el átomo integral —el momento de placer— constituye la unidad y el índice de referencia del valor literario. En esta obra se describe la vida cómoda de la niñez y juventud de Mario, joven romano de la época de los Antoninos, su educación en Pisa y Roma, y su formación a base de lecturas de Heráclito, Marco Aurelio,

[20] A. C. Benson, *Walter Pater,* London, 1906. T. S. Eliot. Ver «Arnold and Pater», en *Selected Essays,* London, 1932; 1953. W. Pater, *Works* (10 vols.), London, 1910. Idem, *Selected Works,* ed. by Richard Aldington, London, 1948.

Apuleyo, etc. Interesan las consideraciones del protagonista sobre la belleza de la religión romana y sus reacciones de horror ante los espectáculos de los anfiteatros. Mario se siente impresionado por la serenidad, la paz, la callada valentía y la cordialidad de la comunidad cristiana. Finalmente, aunque él no es creyente, muere al intentar salvar la vida de un amigo cristiano. El libro contiene la versión de «Cupido y Psiquis», de Apuleyo. Por lo demás, este libro notable tiene un melancólico atractivo, aunque no llega a una conclusión más esperanzadora que la de *The Renaissance*. Pater no tenía otra filosofía, y era demasiado sincero para ofrecer una perspectiva ilusionada. Su capacidad para la crítica literaria se revela sobre todo en *Appreciations* (1889), conjunto de ensayos que incluye su excelente trabajo sobre el estilo, uno de los mejores que se han escrito sobre este tema. Contiene, además, estudios sobre Shakespeare, Thomas Browne, Steele, Wordsworth, Coleridge, Charles Lamb, D. G. Rossetti, etc., en los que aparece la doctrina de Pater sobre la obra de arte y su actitud en cuanto a la exposición crítica de la misma. Por ejemplo, al hablar de Lamb como crítico dice: «sentir con profundidad el encanto de un poeta antiguo... interpretar este encanto... comunicarlo a los demás... en esto consistía su labor crítica». Eso mismo pensaba y recomendaba Pater: la crítica apreciativa e impresionista, además de la crítica histórica, a la que ya se ha aludido. Su aceptación del relativismo en el juicio de la obra de arte y su formulación de la doctrina del arte por el arte lo hicieron famoso en su tiempo. Pater influyó en Oscar Wilde, que llevó a la exageración la doctrina esteticista.

CAPÍTULO X

LA LITERATURA INGLESA DEL SIGLO XX

Hacia el final del siglo XIX empiezan a percibirse en Inglaterra señales de resquebrajamiento de su hegemonía, y algunos autores ingleses se atreven a criticar la hasta entonces indiscutible superioridad de la cultura victoriana, como sucede en las novelas de Samuel Butler (1835-1902), o a advertir la posible decadencia o la inutilidad de la grandeza política británica, si dicha grandeza no actúa por fines superiores, como se advierte en el poema «Recessional» (1897) de Rudyard Kipling. No obstante, la Inglaterra de principios del siglo XX estaba aún segura de ser la primera e indiscutible potencia, cuya apoteosis imperial había tenido lugar en 1897 con la celebración del «Diamond Jubilee» de la reina Victoria; pero tan sólo dos años después de esta esplendorosa demostración de poder surgía el conflicto del Transvaal (1899-1901), que desacreditó moralmente a Inglaterra ante todo el mundo. En el interior del país, entraban en oposición las fuerzas del laborismo y del capitalismo, y escritores como Shaw y Wells denunciaban los males sociales o presentaban, ilusionados por un sistema planificador, las ventajas de una sociedad estructurada por la ciencia. En la esfera internacional, Inglaterra no podía permanecer indiferente ante el poderío alcanzado por Alemania, y no estaba dispuesta a acceder a sus ambiciones. La Primera Guerra Mundial envolvió plenamente a Inglaterra, que, si pudo demostrar en ella su potencia y unidad, con aquel esfuerzo puso el punto final al gran Imperio del siglo XIX.

Al finalizar el siglo XIX, mientras las nuevas generaciones se asomaban a la literatura, iban desapareciendo los grandes victorianos —Arnold, en 1888; Browning, en 1889; Newman, en 1890; Tennyson, en 1892; Ruskin, en 1900— y la edad nueva se iba configurando con la producción literaria de escritores que, nacidos hacia la mitad de aquel siglo y habiéndose nutrido con ambientes y elementos victorianos, no eran cabalmente victorianos, porque habían transformado sus originarias esencias. Estos escritores —entre ellos Thomas Hardy, Joseph Conrad, H. G. Wells, Bernard Shaw, J. M. Synge, W. B. Yeats, Robert Bridges, Rudyard Kipling, G. K. Chesterton, Hilaire Belloc, para citar sólo figuras muy representativas— en parte son y en parte dejan de ser victorianos; al adentrarse en el siglo XX llevan

consigo la herencia del XIX, pero, a la vez que sirven de enlace con el victorianismo, se alejan de él iniciando las tendencias de la literatura moderna. Una de las características más destacadas de la zona literaria fronteriza de los siglos XIX y XX la constituye el afán de encontrar bases ideológicas que puedan sustituir la religión tradicional, considerada inoperante; el vacío espiritual y la falta de esperanza inclinan a los nuevos autores a llevar a nivel de creencia las emociones, las tendencias estéticas o las orientaciones políticas. Así Walter Pater (1839-94), el formulador de la doctrina del arte por el arte, proyecta sobre este ideal matices casi religiosos al valorar en grado superlativo las fuentes de la belleza natural y artística. El hedonismo de Walter Pater es llevado a la exageración esteticista por Oscar Wilde, que anuncia el peligro de ser demasiado exigente con la vida, y hace la acusadora advertencia —de origen religioso— de la culpabilidad de la propia conciencia. Otras fuerzas ideológicas y emotivas que actúan como sustitutivos de la religión son el imperialismo de Kipling, afirmador de los valores humanos y de la capacidad civilizadora del hombre británico; el fatalismo cósmico, de religiosa grandeza, de Thomas Hardy; el liberalismo socializante de Wells y sus utópicas visiones de un mundo nuevo, en el que la ciencia conseguiría solucionar los problemas de la vida; el estoicismo, de fundamentos rurales, de A. E. Housman; el humanitarismo de George Gissing (1857-1903), unido a su desengañada convicción de que jamás podrá existir un mundo justo, y el celtismo de Yeats, revelado en algunos de sus mitos irlandeses. Estas y otras tendencias se presentan como transposiciones emotivas e ideológicas de la religión tradicional y operan como fuentes de inspiración de la literatura del recién nacido siglo XX. Probablemente el siglo XIX literario no termina hasta el comienzo de la Guerra de 1914; pero el forcejeo por encontrar nuevas formas o nuevos contenidos, distintos de los del período romántico o de la época victoriana, se había anunciado con los prerrafaelistas en pleno siglo XIX, para terminar lográndose con los decadentistas, imagistas y georgianos, ya entrado el siglo XX. Tampoco faltan personalidades de signo católico y espíritu crítico, como Chesterton y Belloc, que censuran la complacencia, el fanatismo patriótico y la insularidad social e intelectual, supervivencias, a fines del siglo XIX, de la sociedad y de la cultura victorianas.

A diferencia de lo que sucedía en épocas anteriores, en las que los períodos literarios eran de una duración considerable, la literatura del siglo XX experimenta el despertar y sucederse de movimientos breves. Es el ritmo dinámico de los nuevos tiempos. El Renacimiento, el Neoclasicismo y el Romanticismo, por ejemplo, fueron grandes movimientos culturales y literarios que, impulsados por una estética y un motor ideológico, conmovieron y comprometieron a naciones y continentes enteros y a grupos importantes de escritores. No va a suceder así en el siglo XX, y a medida que nos acercamos a la Primera Guerra Mundial, aparecen en el campo literario los signos de inestabilidad que caracterizan el mundo moderno [1].

[1] G. M. Trevelyan, *Illustrated History of England*, London, 1956. E. E. Reynolds and N. H. Brasher, *Britain in the Twentieth Century, 1900-64*, Cambridge, 1966. *The Twentieth Century*

1. LA POESÍA INGLESA DEL SIGLO XX

La poesía del siglo XX empieza con poetas que, como Hardy, Housman y Kipling, tienen raigambre decimonónica; con los poetas decadentistas, como Dowson y Symons, que se empeñan en crear nuevas sensaciones mediante distintas modalidades de expresión poética; con poetas que se adentran en los nuevos tiempos siguiendo una trayectoria tradicional, como Bridges y Binyon; con Hopkins y el impacto causado por la aparición —retardada— de su excepcional y vigorosa poesía; con los poetas católicos, Chesterton, Belloc y Noyes; con las figuras de Yeats y Lawrence, ya más características del siglo actual. A partir de 1911 se asoman a la vida literaria sucesivos grupos y generaciones de poetas que proclaman sus inquietudes y proponen su mensaje. Y desde 1912 aparecen en sucesión continua o paralela los georgianos, los imagistas, los poetas de la Primera Guerra Mundial, el grupo Sitwell, los poetas de Oxford, los surrealistas, los neorrománticos, los poetas del «movimiento» y los de los años sesenta, seguidos por el grupo «underground» y por la actividad creadora actual. Se trata de grupos de jóvenes poetas que, impacientes por darse a conocer, aúnan sus esfuerzos para expresarse colectivamente. Una vez que adquieren suficiente personalidad, se disuelve el grupo, y los que perseveran siguen individualmente su camino. En otras épocas, el poeta pertenecía a una escuela y aparecía frecuentemente apoyado en una tradición o en algún antecesor; hoy desea hacer oír su voz acaso prematuramente, y, al carecer de ella, se agrupa para lanzar un grito colectivo que pueda ser portador de un mensaje poético de alguna transcendencia [2].

Mind. History, Ideas and Literature in Britain (3 vols.), ed. by C. B. Cox and A. E. Dyson, Oxford, 1972. H. V. Routh, *English Literature and Ideas in the Twentieth Century,* London, 1946. A. C. Ward, *Twentieth Century Literature, 1901-40,* London, 1946. R. A. Scott-James, *Fifty Years of English Literature, 1900-50,* London, 1961. David Daiches, *The Present Age. From 1920,* vol. V de *Introductions to English Literature,* London, 1958. J. I. M. Stewart, *Eight Modern Writers,* vol. XII de *Oxford History of English Literature,* Oxford, 1963. B. Ifor Evans, *English Literature Between the Wars,* London, 1948. *The Modern Age,* vol. 7 de *The Pelican Guide to English Literature,* ed. by Boris Ford, Harmondsworth, 1961. R. H. Ross, *The Georgian Revolt: Rise and Fall of a Poetic Ideal 1912-22,* London, 1967. Julian Symons, *The Thirties: A Dream Revolved,* London, 1960. J. Maclaren-Ross, *Memoirs of the Forties,* London, 1965. Malcolm Bradbury, *The Social Context of Modern English Literature,* Oxford, 1971. *English Critical Essays. Twentieth Century,* First Series, intr. and selected by P. M. Jones, Oxford, 1954. Second Series, intr. and selected by Derek Hudson, Oxford, 1958. *American Critical Essays. Twentieth Century,* intr. and selected by Harold Beaver, Oxford, 1950. Gerald J. Goldberg, *The Modern Critical Spectrum,* 1962. Walter Sutton and Richard Foster, *Modern Criticism: Theory and Practice,* 1963. D. W. Fokkema and Elrud Kunne-Ibsch, *Theories of Literature in the Twentieth Century,* London, 1977. George Watson, *The Discipline of English. A Guide to Critical Theory and Practice,* London, 1978. A. C. Ward, *Longman's Companion to Twentieth Century Literature,* London, 1980. Francisco García Tortosa y Ramón López Ortega, *English Literature and the Working Class,* Universidad de Sevilla, 1980.

[2] R. H. Ross, *The Georgian Revolt: Rise and Fall of Poetic Ideal 1912-22,* London, 1967. Julian Symons, *The Thirties: A Dream Revolved,* London, 1960. J. Maclaren-Ross, *Memoirs of*

LA HERENCIA DEL SIGLO XIX

Hardy. El pesimismo como actitud vital y como posición filosófica informa la novela y la poesía de Thomas Hardy (1840-1928)[3]. Su filosofía es sencilla, y su teología proclama una especie de providencia de signo negativo. Para él, el hombre, en vez de sentirse vinculado a Dios y oír su voz orientadora en el camino de la vida, se ve acosado constantemente por la fatalidad, que lo somete a sus caprichos. Por tanto, jamás parece libre:

---

the Forties, London, 1965. Samuel Hynes, *The Auden Generation,* London, 1976. Geoffrey Bullough, *The Trend of Modern Poetry,* Edinburgh, London, 1949. V. de Sola Pinto, *Crisis in English Poetry: 1880-1940,* London, 1951. Boris Ford (ed.), *The Modern Age,* vol. 7 de *The Pelican Guide to English Literature,* Harmondsworth, 1961. R. Bouyssou, *Les poètes combattants anglais de la Grande Guerre,* Toulouse, 1974. M. L. Rosenthal, *The New Poets. American and British Poetry since World War II,* N. Y., Oxford University Press, 1967. Stephen Spender, *Poetry since 1939,* The British Council, London, 1946. Alan Ross, *Poetry 1945-1950,* The British Council, London, 1951. Geoffrey Moore, *Poetry To-day,* The British Council, London, 1958. Elizabeth Jennings, *Poetry To-day,* The British Council, London, 1961. A. Thwaite, *Poetry To-day 1960-1973.* The British Council, London, 1973. Ian Hamilton (ed.), *The Poetry of War, 1939-45,* London, 1965. John Press, *A Map of Modern English Verse,* Oxford University Press, 1969. Louis MacNeice, *Modern Poetry. A Personal Essay,* London, 1938; 1968. F. R. Leavis, *New Bearings in English Poetry,* London, 1950. C. Day-Lewis, *The Poetic Image,* London, 1946. G. S. Fraser, *Vision and Rhetoric, Studies in Modern Poetry,* London, 1959. Cándido Pérez Gallego, *Literatura y rebeldía en la Inglaterra actual. Los «Angry Young Men», un movimiento social de los años cincuenta,* Madrid, 1968. Jeff Nuttall, *Bomb Culture,* London, Paladin, 1970. J. Vinson, *Contemporary Poets,* London, 1975. A. Thwaite, *Twentieth Century English Poetry,* London, 1978. Blake Morrison, *The Movement (English Poetry and Fiction of the 1950's),* Oxford University Press, 1980. *British Poetry since 1970: A Critical Survey,* ed. by Peter Jones and Michael Schmidt, Manchester, Carcanet Press, 1980. Esteban Pujals, *La poesía inglesa del siglo XX,* Madrid, SGEL, 1980. *The Oxford Book of Modern Verse, 1892-1935,* chosen by W. B. Yeats, Oxford, 1936. *The Faber Book of Modern Verse,* ed. by Michael Roberts, London, 1936. *The Faber Book of Modern Verse,* enlarged by Ann Ridler, London, 1951. *The Faber Book of Modern Verse,* enlarged by Donald Hall, London, 1965. *The Faber Book of Twentieth Century Verse: 1900-50,* ed. by John Heath-Stubbs and David Wright, London, 1953. *The Oxford Book of Twentieth Century English Verse,* chosen by Philip Larkin, Oxford, 1973. *Poetry Now,* ed. by G. S. Fraser, London, Faber, 1956. J. Silkin, (ed.), *First World War Poetry,* London, Penguin Books, 1978. James Reeves (ed.), *Georgian Poetry,* Harmondsworth, Penguin, 1962. Kenneth Allott (ed.), *The Penguin Book of Contemporary Verse: 1918-60,* Harmondsworth, 1970. Robin Skelton (ed.), *Poetry of the Thirties,* Harmondsworth, 1964. Idem, *Poetry of the Forties,* Harmondsworth, 1968. A. Alvarez (ed.), *The New Poetry,* Harmondsworth, Penguin, 1962. Dámaso Alonso (ed.), *Antología de poetas ingleses modernos,* Madrid, Editorial Gredos, 1962. *Penguin Modern Poets,* 27 vols., Harmondsworth, Middlesex, Inglaterra, 1962-1978. Pete Roche (ed.), *Love, Love, Love: The New Love Poetry,* London, Gorgi Books, 1967. Michael Horovitz (ed.), *Children of Albion: Poetry of the «Underground» in Britain,* Harmondsworth, Middlesex, Penguin, 1969. Pete Morgan, *C'mon Everybody: Poetry for the Dance,* London, Gorgi Books, 1971. Edward Lucie-Smith (ed.), *British Poetry since 1945,* Harmondsworth, Middlesex, 1971. Maureen Duffy and Alan Brownjohn, *New Poetry* 3, London, The Arts Council of Great Britain, 1977. *The Oxford Books of Contemporary Verse 1945-1980,* chosen by D. J. Enright, Oxford University Press, 1980. John Wain (ed.), *Everyman's Book of English Verse,* London, 1981. Blake Morrison and Andrew Motion, *The Penguin Book of Contemporary British Poetry,* Harmondsworth, 1982.

[3] Ver la bibliografía de Thomas Hardy en el capítulo IX, subcapitulo 2. Esteban Pujals, «Matices del fatalismo poético de Thomas Hardy», en *Actas del primer congreso de AEDEAN,* Universidad de Granada, 1978. Dennis Taylor, *Hardy's Poetry, 1860-1928,* London, 1980. Thomas Hardy, *Collected Poems,* London, 1952. Idem, *The Dynasts* (2 vols.), London, 1925.

el tiempo y el espacio le oprimen atrozmente; sobre todo, existen por encima de él fuerzas misteriosas que controlan su vida de un modo absoluto. El hombre es un muñeco cuyos hilos mueven hados hostiles o indiferentes; como en la tragedia antigua, la fatalidad reina por completo en las obras de Hardy, novelas, cuentos o poemas. El comentario que hace el autor al fin de su novela *Tess of the D'Urbervilles (Teresa de los D'Urberville,* 1891), cuando la infortunada protagonista es ajusticiada, resulta lacónicamente significativo: «Y así el Presidente de los Inmortales terminó de divertirse con Tess.» Más impresión causa todavía, en *The Dynasts* (1904-8), este Olimpo de Hados Inmortales concertados lejos de la Tierra para desencadenar sobre Europa las guerras napoleónicas. Con la mayor sinceridad, Hardy pone aquí de relieve el poco dominio que los hombres —ni siquiera los grandes— tienen sobre sí mismos y sobre los acontecimientos una vez que se ha puesto en marcha la misteriosa máquina de la fatalidad. Napoleón —personaje de esta obra— reconoce, dirigiéndose a la reina Luisa de Prusia, que se le lamenta de su adversidad:

Know you, my Fair
That I - ay, I - in this deserve your pity.
Some force within me, baffling mine intent,
Harries me onward, whether I will or no.

(Debéis saber, hermosa,
Que aquí yo vuestra piedad merezco:
Hay una fuerza en mí, que, mi intención frustrando,
Me empuja quiera o no hacia adelante.)

The Dynasts (1904-8) es una gran obra épico-dramática sobre las guerras napoleónicas. Consta de tres libros, 19 actos y 130 escenas; sería difícil de representar por su extensión y elaboración. Impresiona al lector con escenas conmovedoras, y está llena de referencias a España, que es escenario de muchos momentos de la acción. Su argumento abarca los diez años que van desde Trafalgar hasta Waterloo. Napoleón es el protagonista de este enorme conflicto, y Hardy lo representa como una imponente figura trágica, el Hombre del Destino, que lleva dentro una fuerza que lo arrastra hacia adelante a pesar de sí mismo, con falsas promesas de triunfo, que lo sugestionan hasta el fin para conducirlo a la ruina. Aquí se siente, como algo vivo, la presencia del destino dominando la vida del hombre. El poema comienza con una especie de introducción consistente en una escena desarrollada en las Alturas, en la que unos personajes sobrenaturales se preguntan acerca de lo que está a punto de ocurrir en el mundo; es un procedimiento poético cuyo fin es ampliar el radio de acción del drama. El verdadero principio del poema tiene lugar en Inglaterra, en el terreno alomado de Wessex, cerca del mar, un hermoso día de marzo de 1805, y luego aparece una detallada descripción del arranque del conflicto con la batalla de Trafalgar como preludio. Este fue el punto de partida de la guerra que conmovió a Europa durante diez años. Hardy organiza el material histórico de tal forma que con él consigue el poema épico más grande de nuestro siglo. Y al seguir la carrera siniestra de Napoléon y sus aventuras por Euro-

pa, trata de demostrar su concepción fatalista de la vida y de la historia con un inmenso mural de máxima calidad artística.

En cuanto a los poemas breves incluidos en sus *Collected Poems* (1930), Hardy aparece en ellos como el poeta que, preparando el camino del estilo moderno, logra sacar materia poética del lado agreste y desconsolador de la vida. Y esto sin ser sentimental, economizando la emoción. Es la suya una poesía de descarnado desengaño, contenida y nada estridente o aparatosa: el verdadero drama, la tempestad, ocurre en el fondo. El volumen de *Collected Poems* contiene dos poesías de tema español: el de la toma de San Sebastián por los ingleses en 1813 y «The Bride-Night Fire» («Bodas de fuego», que se puede relacionar con el drama de García Lorca); recoge otras de tema amoroso, con un dejo de ternura no exenta de sabor amargo, un hiriente toque corrosivo o el trallazo de la realidad, como «A Kiss» («El beso»), «The Widow Betrothed» («La viuda prometida»), «Former Beauties» («Bellezas de antaño»), «A Wife Comes Back» («Regreso de la esposa»), «A Hurried Meeting» («Encuentro precipitado»); otras donde insiste con su pesimismo desconsolador, como «To the Moon» («A la luna») o «The Convergence of the Twain» («Convergencia de dos», sobre el hundimiento del *Titanic)* y «He Never Expected Much» («Nunca esperó mucho», escrita con ocasión de su 86 aniversario). Como tantas otras que se podrían citar de esta vasta colección, todas ellas manifiestan un alto nivel de inspiración, gran sensibilidad poética y extraordinaria capacidad de contraposición dramática incluso en los momentos más líricos. La poesía austera de Hardy se contrapone a la melódica de Tennyson, y su verso duro, de intención prosaica y actitud antirromántica, apunta al estilo realista de Masefield y de Eliot.

Kipling. Rudyard Kipling (1865-1936)[4] nació en la India. Conocía el Imperio Británico desde dentro, y se dedicó a interpretar ese Imperio y el esfuerzo colonizador de la Gran Bretaña, demostrando su simpatía por las tropas que lo sostenían, la responsabilidad del hombre blanco en la empresa civilizadora y unificadora, y las relaciones de las colonias con la metrópoli. Los poemas «The White Man's Burden» («La carga del hombre blanco»), «The Road to Mandalay» («La carretera de M.») y «The Masque of Plenty» («La farsa de la abundancia») ilustran algunos de estos aspectos. La poesía de Kipling, fría y racionalista, de ritmo galopante y duro, debió de presentar una panorámica renovadora después de las cadencias de los prerrafaelistas. Kipling es un hombre original. Se sirve de la poesía para temas que aparentemente no la requieren, y su estilo, seco y realista, tampoco pretende ser poético. A pesar de ello, consigue crear algo nuevo, vivo e interesante. Es sincero en sus poemas históricos o en los que se refieren al Imperio, y si ensalza las hazañas y logros de Inglaterra, también tiene

[4] Charles Carrington, *Kipling: His Life and Work*, London, 1955. Andrew Rutherford (ed.), *Kipling's Mind and Art*, London, 1964. Rudyard Kipling, *Works*, Bombay Edition (31 vols.), London, 1913-38. *Rudyard Kipling's Verse, Definitive Edition*, London, 1940; 1966. *A Choice of Kipling's Verse*, made by T. S. Eliot with an essay on Rudyard Kipling, London, 1941.

el valor de criticar los aspectos desfavorables de su patria. A veces es afirmativo y epigramático, como en «If» («Si...»); moralizador e irónico, a la vez, en «The Sons of Martha» («Los hijos de Marta»), y en algunas ocasiones utiliza una especie de simbolismo, como en «The Four Angels» («Los cuatro ángeles»), poema en que se representan los cuatro elementos básicos de la física de la Antigüedad. Por su aspereza y aun a veces cierto giro popular, su poesía no ha sido tenida en mucha estima por los intelectuales. Sin embargo, impresionó lo suficiente a Eliot para que le dedicara merecida atención (1941), y la colección de sus poesías completas —*Rudyard Kipling's Verse* (1930)— es un imponente volumen en que se encuentran muchas composiciones afortunadas y la mayoría interesantes. Los poemas citados, junto con «Recessional» («Himno de despedida»), «Together» («Todos a una»), «Brown Bess» («La morena Isabelita») y «The Looking Glass» («El espejo»), son directos e incisivos, de corte realista e intención didáctica, patriótica y moral.

Bridges. La vena de la poesía tradicional —Milton, Wordsworth, Tennyson— penetra todavía en las nuevas generaciones y aparece representada por figuras tan importantes como la de Robert Bridges (1844-1930)[5]. Heredero consciente de una caudalosa corriente de la poesía inglesa, está nutrido por los clásicos y le ampara un importante trasfondo de dedicación y conocimientos. Bridges continúa después de la Guerra de 1914 la poesía tradicional, de la que las jóvenes generaciones trataban de desviarse o frente a la cual estaban en completa oposición. Poeta laureado anterior a Masefield, Bridges ofrece un tono meditativo y una pureza lírica agradables y estimulantes. Como Hopkins, se interesa mucho por la técnica de la versificación, y presta atención especial a la acentuación y al ritmo del verso inglés. La magia de la palabra fue lo que le atrajo a la poesía. Pero no debe pensarse que Bridges se quedase en la mera técnica. Poemitas líricos como «I will not let thee go» («No te dejaré marchar»), similares al cual hay muchos en su obra, nos desmuestran que la técnica de Bridges, si bien de factura maestra, es complementaria de lo esencial. Aparte sus poesías líricas, su secuencia de sonetos de carácter autobiográfico y su poema narrativo de tema clásico *Eros and Psyche,* recogidos en *Poetical Works* (1935), Bridges escribió un extenso poema meditativo, de más de cuatro mil alejandrinos sueltos, titulado *The Testament of Beauty* (1929), que fue su última obra y constituye el verdadero legado de un hombre civilizado y maduro. Se trata de un poema filosófico que, en su finalidad tiene cierta semejanza con *The Prelude* de Wordsworth; pero *The Testament* no es autobiográfico ni personal, sino que intenta reflejar el desarrollo espiritual de la humanidad y orienta al hombre en la búsqueda de la fe en Dios y en el orden de la naturaleza. Es una obra formativa y esperanzada, en que el autor consigue con frecuencia transformar en noble poesía el material histórico y filosófico que maneja.

[5] Edward Thompson, *Robert Bridges,* Oxford, 1944. Robert Bridges, *Poetical Works* (Enlarged edition, including *The Testament of Beauty),* Oxford, 1953. Idem, *Poetry and Prose,* ed. by John Sparrow, Oxford, 1955.

Hopkins. Al hablar de Bridges, se hace inevitable citar a G. M. Hopkins (1844-89) [6]. Aunque es cronológicamente victoriano, Hopkins supone una explosión retardada para la poesía moderna. No se imaginaba Bridges, albacea literario de Hopkins, que tenía en sus manos las obras del poeta más emprendedor y original de su generación cuando retuvo sin publicar, durante casi treinta años, los poemas de Hopkins. Así, en parte por el obstinado conservadurismo de los editores y críticos ingleses, en parte por la timidez de su amigo, no sólo se vio Hopkins privado de llegar al público durante su vida, sino de alcanzar renombre en el campo de la poesía antes del fin de la Primera Guerra Mundial. Sin embargo, tan pronto como Bridges publicó la primera edición de los poemas de Hopkins (1918), la fama de éste empezó a crecer, y después de la segunda edición, hecha por Charles Williams en 1930, el pequeño libro de *Poems* ejerció un influjo extraordinario en la poesía y en la literatura inglesas. Hopkins se propuso llevar a cabo una revolución poética teniendo a la vista dos metas muy importantes: alcanzar una unidad de vida mediante la religión o la filosofía, y adoptar una técnica de gran alcance, capaz de regenerar el lenguaje y los procedimientos métricos ingleses. Su influjo sobre figuras de la categoría de James Joyce, Edith Sitwell y Dylan Thomas fue definitivo. Hopkins alcanzó su integración vital y espiritual en el catolicismo, representado particularmente por la Compañía de Jesús. El influjo de los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio debió de ser importantísimo para el desarrollo de su personalidad y para el moldeamiento de su vida. Ciertos aspectos formales de su arte Hopkins parece haberlos recibido de Keats, Browning, Whitman, John Donne y, posiblemente, de Robert Southwell. Su obra poética es más bien reducida, y se caracteriza sobre todo por la limitación, la concentración y la profundidad. Producto de un hombre altamente dotado y sincero, sus poemas tienen una fuerza avasalladora y están llenos de luz y de color. Poemas como «God's Grandeur» («Grandeza de Dios»), «The Starlight Night» («Noche estrellada»), «Spring» («Primavera»), «The Windhover» («El cernícalo»), «Pied Beauty» («Belleza abigarrada»), «Felix Randal», «Carrion Comfort» («Consuelo de la carroña»), «In Honour of St. Alphonsus Rodriguez» y el inacabado «Epithalamion», en los que se propone retratar la naturaleza, describir a Dios y amar al hombre, son de una arrebatadora y agreste belleza. Hopkins escribió dos poemas de inspiración española: «The Escorial», obra de juventud, cuyo mérito es una precoz habilidad verbal y un dominio técnico de la estancia spenseriana, y el soneto «St. Alphonsus Rodríguez», dedicado al portero del colegio de los jesuitas de Montesión, de Palma de Mallorca. El camino de San Alfonso Rodríguez hacia la perfección no fue nada fácil; tuvo que luchar con la desolación, la aridez espiritual y las tentaciones. Este combate dramático entre dos fuerzas opuestas en el alma del santo fue lo que suscitó el interés de Hopkins por el venera-

---

[6] W. H. Gardner, *Gerard Manley Hopkins* (2 vols.), London, 1944-9. *Inmortal Diamond. Studies on Hopkins,* ed. by Norman Weyand, New York, 1949. Yvor Winters, *The Poetry of Hopkins,* en *On Modern Poets,* New York, 1959. G. M. Hopkins, *The Poems* (4th. ed.), ed. by W. H. Gardner and N. H. Mackenzie, Oxford University Press, 1967.

ble jesuita español, con quien creía tener muchos puntos de contacto, aunque reconocía que Rodríguez le aventajaba en abnegación.

Honour is flashed off exploit, so we say;
And those strokes once that gashed flesh or galled shield
Should tongue that time now, trumpet now that field,
And, on the fighter, forge his glorious day.

On Christ they do and on the martyr may;
But be the war within, the brand we wield
Unseen, the heroic breast not outward-steeled,
Earth hears no hurtle then from fiercest fray.

Yet God (that hews mountain and continent,
Earth, all, out; who, with trickling increment,
Veins violets and tall trees makes more and more)
Could crowd career with conquest while there went
Those years and years by of world without event
That in Majorca Alfonso watched the door.

(El honor es destello de la hazaña: eso decimos;
Y aquellos golpes que un día hendieron la carne o el escudo mellaron
Deberían ahora cantar aquel tiempo, pregonar aquel campo,
Y forjar para el guerrero su día de gloria.

Para Cristo la forjan y acaso para el mártir;
Pero quédese la lucha dentro, la espada que empuñamos
Invisible, el pecho heroico no acerado afuera,
Y la tierra entonces no oye el fragor del más feroz combate.

Pero Dios (que talla montes, continentes,
Tierras, todo; que con perseverante goteo
Da a las violetas venas y hace crecer el árbol)
Pudo poblar una carrera de conquistas mientras transcurrían
Sin acontecimiento en este mundo aquellos largos años
En que Alfonso cuidaba en Mallorca de la puerta.)

Este soneto, escrito en honor del hermano lego español, tiene toda la fuerza que proporcionan la sinceridad y la experiencia, y puede compararse en belleza a cualquiera de los poemas citados de este gran precursor de la poesía moderna.

Otros poetas. No fue Hopkins el único poeta que, siguiendo la estela de Newman, se hizo católico: el despertar del catolicismo, que se inició con el «Oxford Movement», en el cuarto decenio del siglo XIX dio su fruto en Coventry Patmore (1823-96) y Francis Thompson (1859-1907), y, a principios del siglo XX, en Alice Meynell (1847-1922), Maurice Baring (1874-1945), Chesterton, Belloc y Noyes. Interesa observar que, partiendo de la misma corriente religiosa oxoniense, aparecieron en nuestro siglo poetas de la tendencia protestante llamada «high church» o anglo-catolicismo, como Bridges, Charles Williams (1886-1945) y T. S. Eliot, lo que significa que la religión fue también fuente inspiradora de una importante zona de la poesía inglesa.

LA POESÍA DE YEATS Y LAWRENCE

Yeats y Lawrence se apartan de la trayectoria tradicional, y, aunque muy diferentes entre sí, coinciden en su extraordinario poder imaginativo, que vivifica y embellece todo lo que toca, en la fe en sus dogmas y experiencias individuales, en su —a veces— profética actitud, y en su desconfianza y horror frente al mundo mecanizado.

Yeats. W. B. Yeats (1865-1939)[7] aportó a la poesía inglesa un simbolismo personal arraigado en el subsuelo celta. Aunque vivió mucho tiempo en Inglaterra y viajó por el extranjero, parece haber llevado siempre consigo una densa atmósfera irlandesa, que le hizo como impenetrable a la influencia de otras culturas. A veces su mundo se puede relacionar con el idealismo de Shelley o con las facultades visionarias de Blake; pero, en cualquier caso, las influencias externas se hallan transformadas de tal modo, que es siempre muy difícil determinar lo que procede de dichos poetas, o de Tennyson, Morris, Swinburne y los simbolistas franceses. A la complejidad natural que puede presentar cualquier personalidad literaria, se suma en Yeats el hecho de ser un irlandés de su tiempo, que no puede dejar de sentir, dentro de los problemas generales británicos, los particulares de su país en un momento decisivo de su nacionalidad. Es más, Yeats, que cree en la fuerza del espíritu, espoleado por una inquietud religiosa, se afana por encontrar, fuera del marco de las formas británicas establecidas —católica o protestante—, unas esencias espirituales que buscará en el fondo cultural y mitológico de la tradición céltica, en el orientalismo, la magia o una especie de espiritismo. Por otra parte, a Yeats, que era pacifista y amaba a Inglaterra y la cultura inglesa, le tocó vivir una época en que la Gran Bretaña tuvo que enfrentarse con Alemania y sus aliados, y experimentar el nacimiento de un mundo democrático, mecanizado y nivelador, necesariamente opuesto a sus gustos y sentimientos aristocráticos e individualistas. Muy pronto se había dado cuenta de que la poesía auténtica sólo se manifiesta en una estrecha relación entre el fenómeno vital, el pensamiento y las posibilidades expresivas. Orientó en este sentido los años centrales de su vida, hasta que, a partir de *The Tower (La torre,* 1928), abandona el decorativismo prerrafaelista y consigue forjarse un lenguaje directo. Yeats, que había estudiado arte en Dublín, empezó su carrera poética con *The Wanderings of Oisin (Los viajes de O.,* 1889), poema narrativo de alguna extensión, y continuó renovándose constantemente durante medio siglo: esta excepcional capacidad de estar siempre al día le conquistó la admira-

[7] Louis MacNeice, *The Poetry of Yeats,* Oxford, 1941. Richard Ellmann, *Yeats: the Man and the Mask,* London, 1948. A. Norman Jeffares, *Yeats, Man and Poet,* London, 1949. T. R. Henn, *The Lonely Tower,* London, 1950. Peter Ure, *Yeats the Playwright,* London, 1963. Idem, *Yeats,* Edinburgh, 1963. F. A. C. Wilson, *W. B. Yeats and Tradition,* London, 1968. Robert Beum, *The Poetic Art of William Butler Yeats,* New York, 1969. W. B. Yeats, *Collected Poems,* London, 1955. Idem, *Collected Plays,* London, 1956. Idem, *Explorations,* ed. by Mrs. W. B. Yeats, collects *The Irish Dramatic Movement,* etc., London, 1962.

ción de todas las generaciones. Con lady Gregory y Synge, colaboró en el establecimiento del Teatro Nacional irlandés, fue senador de la Irlanda independiente (1922-28), premio Nobel de Literatura (1923), y acabó sus días en el sur de Francia corrigiendo sus poemas hasta el mismo borde de la muerte. Yeats fue una figura gigante del primer tercio del siglo XX. Ningún poeta de su época —si exceptuamos a Hardy— alcanzó su estatura. Es cierto que Eliot, más sintonizado con la poesía inglesa y norteamericana del momento y más comprometido en la política literaria que dio lugar al movimiento antirromántico, expresó más directamente que Yeats el sentir de una generación; pero es muy discutible que su obra poética, aislada de la circunstancia ambiental, pueda compararse con la de Yeats, cuya producción y calidad son sorprendentes. El talento poético y el dinamismo renovador de Yeats se manifiestan en el volumen de sus *Collected Poems* (1950), donde cada libro rebasa las posibilidades del anterior. Son conocidísimos los poemas: «Down by the Salley Gardens» («Ahí junto a los jardines de sauces»), «The Lake Isle of Innisfree» («La isla lacustre de I.»), «When You are Old» («Cuando seas anciana»), «The White Swans at Coole» («Los blancos cisnes de C.»), «Leda and the Swan» («L. y el cisne»), «Byzantium», «The Mother of God» («La madre de Dios»), que, además de mostrarnos su temática lírica, manifiestan el desarrollo del poeta en una línea de extraordinaria efectividad.

The threefold terror of love; a fallen flare
Through the hollow of an ear;
Wings beating about the room;
The terror of all terrors that I bore
The Heavens in my womb.
. . . .
What is this flesh I purchased with my pains,
This fallen star my milk sustains,
This love that makes my heart's blood stop
Or strikes a sudden chill into my bones
And bids my hair stand up?

(*«The Mother of God».*)

(El terror triple del amor: la llama
Deslizada por el hueco del oído;
Alas batientes en la habitación;
El terror de los terrores: que llevaba
El cielo en mis entrañas.
. . . .
¿Qué es esta carne que compré con dolor,
Esta estrella caída que mi leche mantiene,
Este amor que detiene la sangre de mi corazón
O me sacude los huesos con súbito escalofrío
Y me pone los pelos de punta?)

(«La madre de Dios».)

Lawrence. D. H. Lawrence (1885-1930)[8] siente con la máxima intensidad la percepción del mundo físico. Su religión consiste en la creencia de que los impulsos de la carne y de la sangre son más sabios que la inteligencia y en ellos reside la verdad. El subjetivismo de Lawrence, por consiguiente, es distinto del de Yeats: sus poemas son más autobiográficos e interpretan con más concreción los países que visita. Constituyen a la vez un diario emotivo y un itinerario: la historia de las aventuras de su corazón y una síntesis de los escenarios de sus viajes. Así, cuando está en Italia, alude con insistencia a los frutos y flores de este país y a su simbólico —a veces erótico— significado; al visitar La Española y México, escribe sobre estas tierras; y cuando viene a España —Mallorca— en el verano de 1929, último año de su vida, aunque se encuentra débil y enfermo, no deja de reflejar la impresión que recibe de nuestra patria. Los poemas de Lawrence son la línea recta que nos lleva a su filosofía de la vida a la vez que constituyen una síntesis de las actitudes y contenidos vitales que integran sus novelas. Son revelaciones audaces y expresivas de sus sentimientos, o rotundas contestaciones acerca de lo que le suscita el ambiente externo. Su arte es directo y sensual, dramático e impresionista, a veces irónico, y deja bien sentada su idea de que la naturaleza física y las emociones del hombre deben predominar sobre la razón. Los poemas «Figs» («Higos»), «Grapes» («Uvas»), «Cypresses», «Almond Flowers» («Almendros en flor»), «Andraitx-Pomegranate Flowers» («Andraitx: flores de granado»), «The Hostile Sun» («El sol hostil»), «In a Spanish Tram Car» («En un tranvía español»), «The Food of the North» («Manjares del Norte»), «Fidelity» y «The Ship of Death» («El barco de la muerte»), recogidos en *Collected Poems* (1932) y en *Last Poems* (1933), ilustran elocuentemente el tono, la temática y la técnica de la poesía de Lawrence, a la vez que demuestran su calidad como poeta, injustamente oscurecida por su fama de novelista.

LA POESÍA GEORGIANA

Toda generación poética se asoma a la vida con una aureola emotiva e intelectual que produce una sensación, real o aparente, de novedad. En el caso de la poesía georgiana, la novedad consistía en un despertar del fervor lírico y en una protesta colectiva contra una civilización oprimida por un cambio drástico. El término «georgian» se lo adjudicó Edward Marsh al editar la primera antología de esta poesía en 1912. Desde entonces hasta 1922 aparecieron cinco colecciones de *Georgian Poetry*. En 1922 se publicó también *The Waste Land*, de Eliot, cuya presencia en la literatura supuso un cambio de dirección tan definitivo que, a partir de aquí, quedaba prácticamente rota la continuidad, si no de la tradición georgiana, sí de su aparición en forma de antologías. Las cinco de *Georgian Poetry* recogen poemas

[8] Ver la bibliografía de D. H. Lawrence en el capítulo X, subcapítulo 2. D. H. Lawrence, *Complete Poems* (3 vols.), London, 1957. Idem, *Selected Poems*, ed. with and intr. by Keith Sagar, Aylesbury, Penguin, 1975.

de treinta y seis autores, algunos tan poco representativos de lo que hoy entenderíamos por georgiano como Lawrence, Brooke, Owen, Chesterton, Baring, Blunden, Masefield y Graves. En cambio, están bastante bien encuadrados, por ofrecer, cada cual en su estilo, una amable visión lírica y meditativa de ciertos aspectos de la vida y de la naturaleza: Edward Thomas (1878-1917), W. H. Davies (1871-1940), James Stephens (1882-1950), J. E. Flecker (1884-1915), Andrew Young (1885-1971) y Victoria Sackville-West (1892-1962) —junto a los cuales se podría incluir al posgeorgiano Richard Church (1893-1972)—, todos ellos profundos conocedores e intérpretes del campo y del paisaje inglés, conscientes de la relación del hombre con la naturaleza, dentro de la rotación anual y el eterno devenir.

Masefield. El poeta, dramaturgo, novelista y crítico John Masefield (1878-1967)[9] pasó su niñez en un ambiente rural, en el que aprendió a comprender y amar la naturaleza, como lo demuestra en sus poemas. Sintió desde muy joven el atractivo del mar, y navegó unos años por los mares de América. Un día, en Nueva York, conoció los poemas de Chaucer. Masefield tenía diecisiete años, y este encuentro determinó su vocación: la impresión que le produjo Chaucer fue tan firme que, en el plano estilístico y narrativo, Masefield quedó afectado para siempre por la expresión concreta del poeta medieval. Su primer volumen de poesías, *Salt-Water-Ballads (Baladas de agua salada),* apareció en 1902. A partir de entonces se mantuvo tenazmente en la brecha literaria hasta el fin de su vida. Masefield fue laureado como poeta en 1930, a la muerte de Robert Bridges. La obra general de Masefield es muy voluminosa, pero su aportación más genuina la realizó como poeta. La edición revisada de sus *Collected Poems* (1946) comprende poemas escritos desde principios de siglo. En ella se encuentran los fascinantes poemas breves, de barcos y mares, de tema español, publicados en *Ballads and Poems* (1910) y en *A Letter from Pontus* (1936); además de los poemas largos: *The Daffodil Fields (Campos de dafodelos,* 1913), que tanta coincidencia presenta con ciertos aspectos de *Bodas de sangre,* de García Lorca; *Philip the King* (1914), en el que se narra dramáticamente la catástrofe de la Armada Invencible, y *The Hour Strikes (Al dar la hora,* 1931), donde aparece como uno de los principales personajes la figura de la princesa española y reina de Inglaterra Catalina de Aragón. En los últimos años de su vida todavía nos sorprende con tres colecciones de poemas: *The Bluebells and Other Poems (Campánulas y otros poemas,* 1961), *Old Raiger and other Verse (El anciano Raiger y otros poemas,* 1965) y *In Glad Thanksgiving (Alegre acción de gracias,* 1966), en las que reaparece con vigor la ternura de su verso, intencionadamente duro, que tanto ha influido en ciertas zonas del estilo poético de nuestro siglo, la claridad de sus imágenes y su visión dramática y dinámica de la vida. Masefield sentía por

[9] Muriel Spark, *John Masefield,* London, 1957. Esteban Pujals, «John Masefield y los mares de España», en *Letras de Deusto,* núm. 18, 1979. John Masefield, *Poems,* revised edition, London, 1948. Idem, *The Bluebells and Other Verse,* London, 1961. Idem, *Old Raiger and Other Verse,* London, 1965. Idem, *In Glad Thanksgiving,* London, 1966. Idem, *Grace Before Ploughing* (Fragments of an Autobiography), London, 1966.

España y sus empresas descubridoras y colonizadoras en América una admiración confesada. Como cantor del espíritu emprendedor del hombre y de sus conquistas y sacrificios, estaba tan interesado por el pasado como por el presente. Si en un sector de su actividad poética seguimos las estelas de los barcos españoles e ingleses, en otros se registran los importantes hechos humanos o nacionales de su patria, que como inglés y escritor se sentía impulsado a celebrar: así, la actuación inglesa en las dos grandes guerras, la boda de Isabel II y el sentido de la monarquía, o la muerte de T. S. Eliot. Su obra, llena de reverencia por la creación y la naturaleza, simboliza el esfuerzo del hombre para abrir el surco de la vida, descubrir el modo de realizar su historia individual y colectiva y seguir fielmente su destino.

Graves. Robert Graves (n. 1895) [10], igual que Masefield, publicó versos en las antologías de *Georgian Poetry,* y aunque arranca de la tradición georgiana, consiguió salir de las limitaciones en que habían permanecido bastantes poetas de este grupo. La popular sencillez de la poesía de sus primeros tiempos no significa que vaya a quedar cercado por los setos de un paisaje literario. Su poesía tenderá a ampliarse a la luz de sus experiencias, por la incorporación de las doctrinas freudianas, de la metafísica y la psicología. Pero su sutileza intelectual resulta demasiado insistente, y muchas de las composiciones de sus *Collected Poems* (1938) son tan introspectivas que el lector tiene la sensación de encontrarse en un círculo vicioso. En sus posteriores colecciones —*Poems, 1938-45* (1946), *Poems and Satires* (1951) y *Poems* (1953)— aparece menos intelectual y agrio; su actitud ante la vida es de mayor aceptación y generosidad, y su visión se hace más objetiva. Poemas como «She tells her love while half asleep» («Manifiesta su amor medio dormida»), «Conversation Piece», «With Her Lips Only» («Sólo con los labios»), «Under the Olives» («Bajo los olivos») y «The Starred Coverlet» («La colcha estrellada») son composiciones líricas —o líricodramáticas— de gran valor. En un principio, creo que Graves puede ser considerado como hombre desilusionado e intransigente, que se burla de lo sagrado y de la grandeza de muchas cosas de la vida con la dura sinceridad de su elaborado verso. Sin embargo, posteriormente ha escrito poemas muy conseguidos, que, como «Under the Olives» y «The Starred Coverlet» —*Collected Poems* (1965)—, atenúan esta impresión. *Poems 1965-68* (1968) y *Poems 1968-70* (1970) agrupan poemas, generalmente cortos, que continúan en una línea de sinceridad del poeta consigo mismo y contienen momentos de desilusión y otros de rejuvenecimiento. La mayoría son de carácter amoroso, y expresan en distintos tonos las experiencias del poeta;

[10] M. Kircham, *The Poetry of Graves,* London, 1969. Robert Graves, *Poems, 1914-26,* London, 1927. Idem, *Goodbye to All That, An Autobiography,* London, 1929; Penguin edition, revised and extended, 1957. Idem, *I, Claudius,* London, 1934; *Claudius the God,* London, 1934; *Count Belisarius,* London, 1934. Idem, *Wife to Mr. Milton,* London, 1943. Idem, *The White Goddess,* London, 1948; enlarged, 1952. Idem, *The Common Asphodel, Collected Essays on Poetry, 1922-49,* London, 1949. Idem, *Collected Poems,* London, 1978. Ver R. Graves como novelista en el capítulo X, subcapítulo 2 de esta obra.

otros muestran su comprensión y conocimiento de la vida. Una de las características más importantes de la poesía de Graves es su obstinado subjetivismo: a pesar de vivir desde 1929 casi siempre en Mallorca, son pocos los poemas de ambiente español. Graves es tradicional en la forma; entiende que la sencillez es el camino más seguro para suscitar la emoción poética, y evita el vocabulario literario acuñado. Su estilo seco y contenido, muy eficaz y directo, lo convierte en uno de los mejores líricos ingleses contemporáneos.

A difficult achievement for true lovers
Is to lie mute, without embrace or kiss,
Without a rustle or a smothered sigh,
Basking each in the other's glory.
. . . .
Yet lovers who have learned this last refinement
—To lie apart, yet sleep and dream together
Motionless under their starred coverlet—
Crown love with wreaths of myrtle.

(*«The Starred Coverlet».)*

(Es un hecho difícil para auténticos amantes
El yacer quedos, sin abrazo ni beso,
Sin susurro ni suspiro ahogado,
Bañándose cada uno en la gloria del otro.
. . . .
Los amantes que han aprendido este último refinamiento
—El yacer aparte, pero dormir y soñar juntos,
Inmóviles bajo su colcha estrellada—
Coronan el amor con guirnaldas de mirto.)

(«La colcha estrellada».)

Graves es autor también de notables novelas históricas: *I, Claudius* (1934), *Count Belisarius* (1938), *Wife to Mr. Milton (La mujer de Mr. M.,* 1942), y de la importante narración autobiográfica *Goodbye to All That (Adiós a todo eso,* 1929), en la que expuso la transformación que en la tercera década de nuestro siglo se operaba en la civilización occidental.

POETAS DE LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL

El 3 de agosto de 1914, la Primera Guerra Mundial viene a dar forma activa a la crisis que, encubierta detrás de la fachada aparentemente segura del sistema político y económico del siglo XIX, tenía que socavar una estructura social y cultural que se había mantenido en pie desde el Renacimiento. Inglaterra entra en guerra y lanza contingentes de hombres contra Alemania y sus aliados. De ellos, la mayoría son jóvenes, y, algunos, poetas. Para éstos, de momento, la guerra suponía la liberación de un ambiente que les parecía materializado y falto de dignidad; un impulso emotivo, patriótico, que les movía a la defensa de Inglaterra contra el enemigo; la

idealización, de origen tradicional heroico, de los que daban sus vidas por una causa que consideraban justa y noble.

R. Brooke y otros. Rupert Brooke (1887-1915)[11] escribe inspirado por este complejo de emociones. Hijo del director del colegio de Rugby, estudia allí y en Cambridge, y en la tranquila atmósfera de Grantchester empieza a escribir sus versos, cuidados y claros, que denotan una vena fácil y un estilo individual. La guerra termina con esta agradable forma de vida. Brooke se alista en la «Naval Division», que fracasa en la defensa de Amberes. A principios de 1915 es enviado a la campaña de Gallipoli, en los Dardanelos, y muere en Scyron el 23 de abril. Su muerte adquirió en seguida un significado mítico para el mundo británico: joven, hermoso y simpático, valiente y poeta, Brooke fue —como Philip Sidney para los isabelinos— el ídolo del momento, representante de los sentimientos y de la actitud de un pueblo que, en general, veía la guerra con triunfalismo. Su volumen de *Collected Poems* (1918), que recoge el grupo de sonetos *1914*, refleja el romántico patriotismo de los primeros meses de la guerra, antes de que la batalla de La Somme viniera a sembrar la desilusión. El soneto «The Soldier» —escrito poco antes de su muerte— fue leído en la catedral de San Pablo de Londres y sobre él se predicó una homilía. «The Dead» («Los muertos») es también un soneto de patriotismo contenido y eficaz, que interpreta discretamente el sentimiento tradicional sobre la guerra.

La muerte de Brooke no iba a ser un caso singular; su aureolada apoteosis simbolizaría la serie de poetas que iban a caer en las trincheras o a fallecer a causa de la guerra: Julian Grenfell (1888-1915), Charles Sorley (1895-1915), T. E. Hulme (1881-1917), Edward Thomas (1878-1917), Isaac Rosenberg (1890-1918), etc., y Wilfred Owen (1893-1918). De todos ellos, los que causan mayor impacto en el ambiente emotivo de la época y elevan el sentir poético a mayor realismo y sinceridad son Owen y Sassoon. Es muy distinto escribir poesía desde las trincheras que hacerlo desde la retaguardia; el poeta del frente, asimiladas las primeras experiencias y puesto ante la evidencia gris de una guerra estacionaria, de la que no se veía el fin, sentía desvanecerse sus ilusiones de heroísmo y la soñada brillantez de su vida, y desde su puesto de servicio empezaba a ver la lucha como un cruento y monótono sacrificio carente de objetivo. Era entonces cuando el poeta de la trinchera sentía la necesidad de expresar experiencias y sentimientos muy distintos de lo exigido por el convencionalismo nacional.

Owen. Así ocurre con Wilfred Owen (1893-1918)[12], muerto tan sólo unos días antes del final de la guerra. El sentimiento patriótico al estilo tradicional se le deshace en las manos, y los años pasados en el frente

---

[11] Christopher Hassall, *Brooke: A Biography*, London, 1964. Rupert Brooke, *Collected Poems*, with a Memoir by Edward Marsh, London, 1918. Idem, *Poetical Works*, ed. by Geoffrey Keynes, London, 1946. Idem, *Prose*, ed. by Christopher Hassall, London, 1956.

[12] D. S. R. Welland, *Owen. A Critical Study*, London, 1960. Wilfred Owen, *Collected Poems*, ed. by Cecil Day-Lewis, with a Memoir by Edmund Blunden, London, 1963.

impregnan sus versos de desencanto. Su poesía es directa y llena de vitalidad expresiva, y su métrica —al modo de Hopkins, a quien no es verosímil que conociera— evita las cadencias usuales, experimentando con frecuencia una forma de rima asonantada que no carece de efectividad. Sus poemas de guerra —*Poems* (1920)—, lacónicos, evasivos y dramáticos, son como el zarpazo impresionista de un poeta que, actuando sobre la sensibilidad mediante una contraposición de imágenes desgarradoras, es capaz de producir una emoción excepcional. Así, en «Greater Love» («Un amor más grande») se comparan los labios rojos, el brillo de los ojos, el porte elegante, la voz suave y el corazón ardiente de la amada con la sangre, los ojos ciegos, los miembros tajados por la bayoneta, las mudas bocas de los caídos y los corazones atravesados por las balas. En el soneto «Anthem for Doomed Youth» («Himno para una juventud sentenciada»), el poeta se pregunta qué campanas y qué oraciones acompañarán a los que mueren como un rebaño. La contestación es despectivamente obvia: oraciones, lamentos y campanas parecerían una burla para ellos, puesto que ahora hace sus veces «la monstruosa rabia del cañón» y «el rápido tartamudeo de los rifles». Los hombres llegan a matarse sin odio y a morir sin rencor. Llega un momento en que todo carece de importancia. En «Strange Meeting», el poeta imagina un encuentro en el mundo de los sueños entre dos enemigos, el matador y su víctima. Pero aquí ya no son enemigos, y el diálogo se desarrolla con frialdad, en un ambiente de desprendido desinterés y caridad despectiva [13].

Sassoon. El poeta de quien Owen recibió inspiración para su poesía de protesta contra la guerra fue Siegfried Sassoon (1886-1967) [14], oficial de infantería y hombre de gran bravura, condecorado por méritos de guerra. Owen y Sassoon se conocieron en el hospital de Craiglockhart (Edimburgo), en agosto de 1917. Sassoon había empezado a escribir sus poemas realistas desde las trincheras, en Francia, a principios de 1916, siendo el primero en presentar ante el lector las horrorosas realidades de la guerra, sin propósitos triunfalistas ni interpretaciones evasivas. La guerra era para él una carnicería brutal y una actividad envilecedora, más que un escenario de acontecimientos heroicos. Muchos de sus poemas son una pesadilla y un horror, sensaciones que se propone transmitir a los demás hombres. Los que escribió entre 1915-17: «Before Battle» («Antes de la batalla»), «The Kiss» («El beso»), «They» («Ellos») y «The Death-Bed» («Lecho de muerte»), se refieren a la extraña sensación anterior al combate, al irónico beso mortal de la bayoneta, a lo diferentes que serán los hombres al regresar de la guerra —y no para su bien, si es que regresan—, a la arbitrariedad de la muerte, que escoge sin motivo a sus víctimas. La colección de poemas titulada *Counter-Attack* (1918) representa definitivamente esta actitud y tono de repulsa frente a la guerra. Sassoon creía que los

---

[13] Sólo cuatro de los poemas de Owen aparecieron en los periódicos antes de su muerte. Edith Sitwell publicó siete en *Wheels*, n.º 4.

[14] Siegfried Sassoon, *War Poems* (64 poemas), London, 1919. Idem, *Collected Poems, 1908-56*, London, 1964. Idem, *Memoirs of an Infantry Officer*, London, 1930.

hombres pondrían fin a la contienda si se les mostraba la verdad desnuda —horrorosa y brutal— mediante la emoción transmitida por el arte sincero de un poeta soldado. No tiene la calidad poética de Owen; pero logra comunicar el sentimiento de horror, de protesta o desdén que a él le embarga. Los poemas escritos por Sassoon con ocasión de la Segunda Guerra Mundial no tienen el carácter urgente de los anteriores. «The English Spirit», «Silent Service» y «Elsewhere» («En otra parte») —incluidos en sus *Collected Poems, 1908-1956* (1961)— son composiciones de sereno patriotismo, de silencioso servicio a la nación, que revelan un desengaño absoluto respecto del impacto que pueden producir las advertencias de un poeta conocedor de la guerra, de un hombre que sabe que, si la humanidad desea la paz interior, deberá buscarla por otro camino.

Es evidente el cambio operado en poco tiempo en la conciencia de los poetas que tomaron parte en la Primera Guerra Mundial. Los documentos que han dejado son de tal categoría humana y poética, que, leídos con atención, podrían servir de correctivo contra el orgullo, el afán de poder y demás desviaciones morales de los hombres. No es que no sean nobles los sentimientos que la palabra patria sintetiza. Pero se ha visto claro el descenso de la actitud heroica y triunfalista tradicional, que todavía alcanzó a Brooke, hasta la manifestación del horror de las trincheras en la poesía de Owen y Sassoon [15]. Esta impresión de horror será, en Blunden y Read, una sabia advertencia, que apagará ilusiones y entusiasmos bélicos de la incauta juventud al estallar la Segunda Guerra Mundial.

EDITH SITWELL Y T. S. ELIOT

Los hermanos Sitwell, en su primer período, representaron una oposición o una alternativa frente a la poesía georgiana. Su actitud se reveló en *Wheels (Ruedas),* serie de seis antologías en verso editadas por Edith Sitwell entre 1916 y 1921. Como los escritores del círculo de Bloomsbury, los Sitwell estaban estrechamente relacionados con los movimientos artísticos y literarios del continente, y sus colaboraciones en *Wheels* presentan analogías con el cubismo y con Picasso.

Los Sitwell recibieron desde el primer momento el influjo de la personalidad de Edith, que como poeta era superior a sus hermanos. Pero, aunque se puedan rastrear rasgos familiares en las obras de los tres, cada uno siguió en su desarrollo una línea individual. Si Edith muestra claramente una tendencia lírica, Sacheverell (n. 1897) sigue una dirección más narrativa, mientras que la fuerza de Osbert (1892-1969) reside en la sátira. Aunque la poesía temprana del grupo puede parecer una fuga de la realidad hacia el mundo particular de su propia fantasía, posteriormente rompió el estrecho marco familiar abriéndose en distintas direcciones.

---

[15] *First World War Poetry,* ed. by J. Silkin, London, Penguin Books, 1979. Roland Bouyssou, *Les poètes combattants anglais de la Grande Guerre,* Toulouse, 1974. John Lehmann, *The English Poets and the First World War,* London, Thames and Hudson, 1981.

Edith Sitwell. Edith Sitwell (1887-1964) [16], hija de un baronet de Yorkshire, disfrutó en su infancia y juventud de las ventajas educativas que la buena sociedad inglesa de principios de siglo proporcionaba a sus hijos. El sello eduardiano de la familia era inequívoco, y tanto Edith como sus dos hermanos han reflejado siempre ambientes y costumbres peculiares de su clase social. Edith empezó a escribir y publicar durante la Primera Guerra Mundial, situándose a la cabeza del movimiento vanguardista inglés con la ya citada serie de *Wheels,* más o menos paralela a las editadas en aquella época por los grupos georgiano e imagista. *Wheels* apareció anualmente desde 1916 hasta 1921, y su mismo título, geométrico y dinámico, simboliza el interés del grupo por la precisión verbal, a la vez que sugería el escepticismo y la desilusión sentida por la juventud de este período. En *Wheels* colaboraron con Edith además de sus dos hermanos, Nancy Cunard, Iris Tree y otros escritores, entre ellos algunos tan renombrados más tarde como Wilfred Owen y Aldous Huxley. Las composiciones contenidas en *Wheels,* con su técnica audaz, su inteligente cinismo y su irónico desencanto, constituían una muestra anticipada del ambiente que iba a dominar el ámbito poético de la Inglaterra de entreguerras.

La poesía de la primera época de Edith Sitwell —*Façade* (1922), *Bucolic Comedies* (1923), *The Sleeping Beauty (La bella durmiente,* 1924), es decir, casi toda su producción anterior a 1939— responde en gran parte a la descripción de *Wheels;* tiene una acusada brillantez externa y una audacia métrica y verbal casi agresiva, así como una profusión de concatenaciones imaginativas, literarias, musicales y pictóricas, sobre un fondo de escasa profundidad emotiva o intelectual. Es una poesía fría e irónica, frecuentemente burlesca, premeditadamente estridente. Pero, a la vista de su fascinante producción posterior, es indudable que la poetisa se movía impulsada por una intuición que le hacía pulir y vigorizar el instrumento que había de llevarla al triunfo definitivo. Lo alcanzó con la conmoción experimentada ante la Segunda Guerra Mundial, ante el estallido de las bombas en el interior de este museo de belleza histórica que es Europa.

Still falls the Rain
Dark as the world of man, black as our loss
Blind as the nineteen hundred and forty nails
Upon the Cross

Still falls the Rain
With a sound like the pulse of the heart that is changed to the hammer-beat
In the Potter's Field, and the sound of the impious feet

On the Tomb:
Still falls the Rain

---

[16] Edith Sitwell, *Taken Care Of, an autobiography,* London, 1965. Victoria Glendinning, *Edith Sitwell, a Unicorn Among Lions,* Oxford, 1983. Edith Sitwell, *Collected Poems,* London, 1957. Idem, *The Outcasts,* London, 1962. Edith Sitwell tiene estudios sobre: *Pope* (1930), *The English Eccentrics* (1933), *Aspects of Modern Poetry* (1934), *Victoria* (1936), *A Poet's Notebook* (1943), *Fanfarre for Elizabeth* (1946) y *A Notebook on Shakespeare* (1948).

In the Field of Blood where the small hopes breed and the human brain
Nurtures its greed, that worm with the brow of Cain.

(Cae la lluvia aún.
Oscura como el mundo de los hombres; negra como nuestra destrucción,
Ciega como los mil novecientos cuarenta clavos
Hincados en la Cruz

Cae la lluvia aún
Con un son parecido al latir del corazón convertido en los martillazos
Del campo del Alfarero, y al son del pie impío

Sobre la tumba.
Cae la lluvia aún
En el campo de la sangre, donde crecen diminutas esperanzas, y el cerebro
Se nutre de codicia, aquel gusano de rostro de Caín.) [del hombre

«Still Falls the Rain» («Cae la lluvia aún», 1940) es uno de sus primeros poemas compuestos en esta nueva línea. En él se utiliza la técnica anterior con brillantez y audaz paralelismo metafórico para crear una obra genial. A partir de aquí Edith Sitwell se orientará en un sentido humanitario y religioso, síntoma de la profunda transformación operada en su conciencia. El progresivo acercamiento al catolicismo y la conversión años más tarde serán lógica consecuencia del estado de ánimo delatado en el barroco —metafísico— simbolismo de «Still Falls the Rain». Pero es en las colecciones *Street Songs (Canciones de la calle,* 1942), *Green Song (Canción verde,* 1944), *The Song of the Cold (La canción del frío,* 1945) y *Gardeners and Astronomers (Jardineros y astrónomos,* 1953), donde Edith Sitwell conquista cimas insospechadas. Su poesía había adquirido una dimensión nueva, por el ahondamiento de su visión religiosa. La superación artística de Edith Sitwell, por tanto, se debe a una transformación de carácter moral y religioso, que la dotó de una calidad fascinadora. Hay una época de su vida —que va de 1930 a 1940—, en que apenas escribe versos. Después de «Gold Coast Customs» («Costumbres de la Costa de Oro», 1929) sólo escribió «Romances», y un poema en el que, según confiesa, veía el modo de encontrar su camino. ¿A qué camino se refiere? Al descubrimiento de una vibración sobrenatural en el fondo de su conciencia.

Su obra poética escrita después de 1940 no supone en volumen más de un tercio de su producción total. Ahora bien, es por ella por la que se la puede considerar como una de las grandes figuras de la poesía occidental contemporánea. Este sector de *Collected Poems* (1957) es el que atrae y retiene al lector cuando se acerca a su obra en busca de contenido y revelación, prescindiendo de aspectos críticos y valorativos. Es en el poderoso atractivo, en el misterioso encanto de estos amplios poemas de metro extenso y cadencias subyugadoras, donde encontramos sus auténticos valores. Éste es el sector de su obra que constituye su gran aportación a la poesía inglesa y europea de nuestro tiempo. Poemas como «Invocation»,

«An Old Woman» («La anciana») y «The Song of the Cold», entre otros, transmiten la heladora impresión de que la humanidad, descaminada por una fuerza diabólica, se aparta de Dios, de la naturaleza y del amor, para despeñarse en la noche, en el frío y en la nada. «The two Loves» («Los dos amores»), poema escrito probablemente en 1944, simboliza el verano de la tierra y el del corazón del hombre, y al aludir a la contradicción entre la energía de la civilización moderna y su falta de propósito, contrapone la hipócrita hermandad que reina en el mundo después de extinguirse el fuego del corazón a la actitud primitiva. El poema termina con una invocación angustiosa en que la poetisa se pregunta si Dios va a desdeñar la flor del mundo, el corazón del hombre, esta rosa nacida en el barro con la corola en busca de la luz. «The Shadow of Cain» («La sombra de Caín», 1947) es una visión del mundo moderno y una revelación de su significado. El mundo se halla dividido en dos campos, que se destruyen mutuamente desde Caín y Abel: una nación se levanta contra otra, como se levanta el poderoso contra el humilde, produciéndose la emigración espiritual de toda la humanidad hacia el desierto del frío, camino de la hecatombe final, cuyo primer símbolo es la explosión de Hiroshima en 1945. «The Shadow of Cain» es el poema más importante de los *Three Poems of the Atomic Age (Tres poemas de la era atómica),* y uno de los más impresionantes de nuestro tiempo: visión profética de la crisis del mundo moderno y revelación de su significado. «The Canticle of the Rose» (que cierra la trilogía de los poemas de la era atómica) es un grito hacia Jesús, el Cristo herido, a quien la poetisa pide que se acerque al hombre como único consuelo de nuestra «noche», único alivio en esta «calle del hambre», único fuego capaz de penetrar y calentar los huesos ateridos de nuestra humanidad desamparada. El soplo apocalíptico que mueve los últimos poemas de Edith Sitwell es innegable, y los símbolos cristianos y las alusiones a la tradición mística y literaria de su país denotan una visión religiosa de la vida y un concepto teológico de la historia humana. Su estilo y su temática permanecieron en esta línea hasta el final de su vida, y en su última obra, *The Outcasts (Los desterrados,* 1962), se revela la misma inspiración.

T. S. Eliot. La cultura rural inglesa y la tradición poética que constituía su expresión desde el Renacimiento se quebraron con la Primera Guerra Mundial; con ella se desmoronaron también importantes valores morales y religiosos. A partir de entonces amaneció un mundo nuevo para Europa: la vida de las grandes urbes, con todo lo que esto significa. Para expresar las nuevas experiencias de un modo efectivo hacía falta una poesía difícil y compleja —alusiva, indirecta—, distinta de la tradicional. La empresa era ardua, y, al acometerla, Eliot demostró ser el primer poeta de categoría que comprendía la situación, y el de mayores posibilidades para expresar la crisis del mundo moderno. Su poema *The Waste Land (La tierra baldía),* tan mal comprendido cuando apareció, en 1922, expresaba la disconformidad del poeta con la civilización actual, a la vez que creaba el poema-símbolo de nuestro tiempo.

Thomas Stearns Eliot (1888-1965)[17], poeta, dramaturgo y crítico literario norteamericano y británico —una de las figuras más eminentes de la literatura occidental moderna—, nació en St. Louis (EE.UU.) y estudió en las Universidades de Harvard, París y Oxford. Su formación fue cosmopolita, y en su conciencia norteamericana había un fuerte eco de la cultura inglesa. Inglaterra sería pronto su patria (1927), y al buscar sus raíces tradicionales, le serviría de plataforma para interpretar en bellos poemas la aparente fealdad y la desorientación de la civilización contemporánea. Nadie más adecuado para hacer la crítica de la Inglaterra y la Europa históricas que un norteamericano prudente y equilibrado como Eliot, ni tan apto para criticar el mundo moderno norteamericanizado como el europeo concienzudo y preciso que había en él. En sus primeros años de Londres, Eliot está vinculado al grupo de los imagistas, con Ezra Pound y Richard Aldington, y su poesía primeriza responde a esta tendencia estilística. Pero su intuición histórica —cultural, intemporal— de la poesía y sus intereses lo apartaron de la pura fórmula poética y lo aproximaron a los dramaturgos isabelinos y a los poetas del siglo XVII inglés, así como a Baudelaire y a los simbolistas franceses y a la figura universal de Dante. Eliot no era un hombre que se adaptara a las formas efímeras de una época, sino un poeta capaz de descubrir las raíces perennes de la historia. Poseía una gran vivacidad intelectual, era en extremo respetuoso e independiente, y hacia los cuarenta años descubrió que el cristianismo constituía el motor generador de la cultura europea. Enseñó una temporada en la Highgate School (N. de Londres), fue empleado en el Lloyds Bank, fundó y dirigió la revista *The Criterion* (1922-39), y entró luego en la editorial Faber and Faber, de la cual fue director literario hasta su muerte. En 1948 recibió el premio Nobel de Literatura.

La obra poética de Eliot puede dividirse en tres secciones que son casi, aunque no absolutamente, cronológicas. La primera representa la reacción crítica del poeta ante el ambiente social y cultural contemporáneo: *Prufrock and other Observations (P. y otras observaciones,* 1917), *The Hollow Men (Los hombres vacíos,* 1925), *The Rock (La roca,* 1934). La segunda constituye una crítica de la historia europea, a la vez que un esfuerzo para comprenderla, sintetizarla e incorporarla en su conciencia de hombre occidental: *Poems* (1920) y *The Waste Land* (1922). La última ofrece una visión religiosa —litúrgica y musical— de la existencia: *Ash-Wednesday (Miércoles de Ceniza,* 1930) y *Four Quartets (Cuatro cuartetos,* 1935-42). *Prufrock* (1917) supone un hito importante en la poesía inglesa. Aquí el poeta entra en el ambiente de la estupidez, la fealdad de la vida urbana de un Londres gris y monótono, vacío de ideales; con este material, utilizado objetivamente,

---

[17] F. O. Mathiessen, *The Achievement of Eliot,* London, 1947 (enlarged). Helen L. Gardner, *The Art of Eliot,* London, 1949. George Williamson, *A Reader's Guide to Eliot,* A poem by poem analysis, New York, 1953. Hugh Kenner, *The Invisible Poet,* London, 1959. Northrop Fry, *T. S. Eliot,* Edinburgh, 1963. T. S. Eliot, *Collected Poems, 1909-62,* London, 1963. Idem, *Selected Prose,* ed. by John Hayward, Penguin, 1953. M. T. Gibert Maceda, *Fuentes Literarias en la Poesía de T. S. Eliot,* Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 1981.

Para el T. S. Eliot dramaturgo y crítico ver los subcapítulos 3 y 4 del capítulo X de esta obra.

el artista obtiene resultados que ponen de manifiesto su ironía, su curiosidad imaginativa, su aguda mordacidad crítica.

The winter evening settles down
With smell of steaks in passageways.
Six o'clock.
The burnt-out ends of smoky days.
And now a gusty shower wraps
The grimy scraps
Of withered leaves about your feet
. . . .
And at the corner of the street
A lonely cab-horse steams and stamps.
And then the lighting of the lamps.

(«*Preludes*».)

(La tarde invernal se asienta
En los pasadizos con olor de bistec.
Son las seis.
Colillas quemadas de humeantes días.
Una ráfaga de lluvia envuelve ahora
Los sucios pedazos
De marchitas hojas alrededor de tus pies
. . . .
Y a la esquina de la calle
Un caballo de punto humea y patalea.
Y después se encienden los faroles.)

(«Preludios».)

El poema más importante de la segunda actitud de Eliot es *The Waste Land*. Es notablemente largo (433 versos) y constituye un esfuerzo para presentar la visión del mundo de la posguerra, una sociedad sin ideales, que ha negado los valores del espíritu. Es un poema difícil, una especie de reportaje de la vida moderna mediante un crucigrama de «imágenes rotas» sacadas del montón de ruinas de nuestra civilización. La impresión que produce en nuestra imaginación es definitiva. Aunque desprecia la concatenación lógica, penetra con poderosos zarpazos en nuestra conciencia. Su concepto fundamental es la impotencia sexual, el miedo a la vida, símbolo de la enfermedad espiritual del mundo moderno. La serie de imágenes inconexas que articulan las cinco secciones de *The Waste Land* expresa la aridez, la complicada inutilidad de la vida contemporánea, y el despropósito que sin la fe puede constituir la cultura actual. En conjunto es una yuxtaposición de cuadros, imágenes y alusiones, que se agolpan acumulativamente para interpretar la sordidez, la monotonía, la tristeza, la soledad, el desencanto de la vida moderna. Un ejemplo característico de esta desesperanza se da en la sección tercera, cuando Tiresias, el ciego vidente del mundo clásico, observa horrorizado una escena amorosa de nuestro tiempo entre un modesto empleado de seguros y una mecanógrafa aburrida: la más cruel caricatura del amor verdadero.

Alrededor de 1927, Eliot comenzó a escribir una clase de poesía que representa una retirada del mundo exterior y una exploración de la vida interior a la luz del cristianismo. *Ash-Wednesday* (1930) es su primer poema importante después de la conversión, y representa una reorientación en este difícil viaje que es la vida. En él vemos una actitud humilde, una insistente repetición de frases en forma de oración, de letanía. Y a pesar de ser una complicada alegoría de la vida espiritual, un poema de experiencias íntimas y de metáforas quizá necesariamente oscuras, su significado es sorprendentemente claro. La señora, la hermana bendita, simboliza la Iglesia. La religión histórica vendría a regar los parajes desiertos de una vida árida y restablecería la perdida visión de la niñez redimiendo el pasado, como anhelaban Vaughan y Traherne, los poetas metafísicos ingleses del siglo XVII. El poema termina con una leve nota de sabiduría, un profundo consejo, paradójicamente sencillo, que Eliot, a partir de aquí, repetiría con diverso ropaje verbal:

Blessed sister, holy mother, spirit of the fountain, spirit of the garden,
Suffer us not to mock ourselves with falsehood
Teach us to care and not to care
Teach us to sit still
Even among these rocks,
Our peace in His will
And even among these rocks
Sister, mother
And spirit of the river, spirit of the sea,
Suffer me not to be separated

And let my cry come unto Thee.

(Bendita hermana, santa madre, espíritu de la fuente, espíritu del jardín,
No dejes que nos engañemos con falsedades;
Enséñanos a preocuparnos y a no preocuparnos;
Enséñanos a estar tranquilos
Incluso entre estas rocas,
Con nuestra paz en Su voluntad;
Y aun entre estas rocas,
Hermana, madre
Y espíritu del río, espíritu del mar,
No dejes que yo quede separado

Y deja que mi grito llegue a Ti.)

Four Quartets (Burnt Norton, 1936; *East Coker,* 1940; *The Dry Salvages,* 1941; *Little Gidding,* 1942) es el poema más ambicioso y conseguido de Eliot. Su título mismo expresa una estructura musical, basada en esta agrupación de instrumentos de cuerda. Consta de cuatro poemas (unos 1.000 versos), y en cada uno de ellos se suceden alternancias meditativas y líricas, combinadas con precisión. La forma de los «cuartetos» es más sutil y compleja que la de los poemas anteriores. *Four Quartets* es un poema alegóri-

co, de carácter filosófico y religioso, en el que Eliot expresa en forma poética y musical la solución personal del problema de su propia existencia. Aquí, la división inicial del alma del poeta queda superada por una aceptación estoica de fondo cristiano: la comprensión intelectual y emotiva, de base definitivamente religiosa. La influencia de la mística española es evidente. Como todo gran poeta, Eliot experimenta con su verso, y sus obras buscan la solución de problemas propios que, de paso, ayudan a resolver problemas de sus semejantes. Cada «cuarteto» contiene un contraste entre la vida temporal y el momento sin tiempo, o «el punto de intersección» de lo intemporal con el tiempo, motivo que puede considerarse como un reflejo de la intervención del Verbo en el mundo. El argumento central del poema es la auténtica percepción de lo intemporal en nuestra vida, así como la trascendental condición de nuestra temporalidad:

Time present and time past
Are both perhaps present in time future,
And time future contained in time past.
If all time is eternally present
All time is unredeemable.

(El tiempo presente y el pasado
Están ambos quizá presentes en el futuro,
Y el futuro contenido en el pasado.
Si todo el tiempo es presente eternamente
Todo el tiempo es irredimible.)

Four Quartets es un poema experimental, que trata de dilucidar emotivamente las esencias últimas de la vida. No constituye un debate argumental ni una exposición afirmativa; es un avance en forma de tanteos en que, partiendo de unas proposiciones previas, la mente se proyecta a la conquista de tentadoras verdades, y regresa de esta aventura, si no con hallazgos concretos, con algo que quizá es más importante todavía: con el alma sosegada por la estancia en climas de paz que quizá hagan innecesario todo descubrimiento. En *Four Quartets* hay influencia manifiesta, y reconocida por Eliot, de San Juan de la Cruz. Para abarcar la visión total de Eliot se requiere el complemento de su obra dramática y crítica. Aunque ninguna de estas actividades supera la de su creación poética —*Collected Poems, 1909-62* (1963)—, es imprescindible tenerlas en cuenta como derivaciones del mismo impulso poético y de la ideología moral y estética del autor.

EL GRUPO DE OXFORD Y ROY CAMPBELL

El grupo más importante de poetas ingleses del decenio 1930-40, y muchos otros del mismo período y algo posteriores, presentan un aspecto definitivamente político. La atmósfera del momento era crítica y de reforma, y el poeta de entreguerras tendía al comentario social. Se identifica con la comunidad, se siente apremiado por los problemas polítios, se preocupa sobre todo por las condiciones sociales y las alteraciones económicas. El

conjunto más representativo del cuarto decenio está constituido por Auden, Day-Lewis, MacNeice y Spender, a quienes no me parece desacertado llamar «el grupo de Oxford», puesto que se formaron como individuos y empezaron como poetas en esta Universidad. Se trata de un manojo de escritores —procedentes de familias acomodadas—, que ya en esta temprana etapa de su carrera habían adquirido una reputación singular. Como dice Spender en *Poetry since 1939* (1945), no constituían un movimiento literario deliberado; pero participaban de algunas ideas; su poesía pretendía expresar la voz del pueblo, y creían que la política de extrema izquierda tenía que ofrecer la solución al problema social. Será, pues, desde ese ángulo social e izquierdista desde donde atacarán las costumbres, la atmósfera cultural, «lo establecido», de los años 1930-40.

MacNeice. Louis MacNeice (1907-63) [18] parece ser, de todo el grupo, el de menor visión poética. Sin duda fue un escritor brillante: percibía con rapidez los problemas humanos y sociales, y se interesaba por infinidad de cosas. Tenía gran dominio lingüístico y mucho ingenio. Pero su obra resulta más bien comentario que labor creadora; documento de nuestra época, más que auténtica poesía. MacNeice había estado en España antes de la Guerra de 1936, cuando el país se encontraba ya maduro para el conflicto. En *Autumn Journal (Diario de otoño,* 1938) dio cuenta de esta visita y de otra posterior a Barcelona, cuando la guerra ya había estallado. Los fragmentos que traduzco a continuación pertenecen al poema «And I remember Spain» («Y me acuerdo de España») y corresponden a su primera estancia en nuestro país. El lector percibirá el carácter fotográfico de la poesía de MacNeice:

And I remember Spain
At Easter ripe as an egg for revolt and ruin
. . . .
With writings on the walls
Hammer and sickle, Boicot, Viva, Muera;
. . . .
With shadows of the poor,
The begging cripples and the children begging.
. . . .
And the Escorial
Cold for ever within like the heart of Philip.
. . . .
With slovenly soldiers, nuns,
And peeling posters from the last elections
Promising bread or guns.
. . . .
And Avila was cold
And Segovia was picturesque and smelly
. . . .

[18] Louis MacNeice, *Collected Poems, 1925-48,* London, 1949. Idem, *Collected Poems,* ed. by E. R. Dodds, London, 1966. Idem, *The Strings are False.* An Unfinished Autobiography, ed. by E. R. Dodds, London, 1965. Idem, *Modern Poetry. A Personal Essay,* Oxford, 1938; 1968. Idem, *The Poetry of W. B. Yeats,* Oxford, 1941.

And we sat in trains all night
With the windows shut among civil guards and peasants
. . . .
And next day took the boat
For home, forgetting Spain.

(Y me acuerdo de España
Por Pascua, madura como una breva para la sublevación y la ruina.
. . . .
Consignas en los muros:
El Martillo y la Hoz, Boicot, Viva, Muera.
. . . .
Las sombras de los pobres,
Mendigos lisiados y niños mendigando.
. . . .
Y el Escorial
Siempre frío por dentro como el corazón del Rey Felipe.
. . . .
Soldados andrajosos, monjas, y los
Carteles despellejados de las últimas elecciones
Prometiendo pan o fusiles.
. . . .
Y Ávila era fría
Y Segovia pintoresca y maloliente
. . . .
Y estuvimos sentados en trenes toda la noche
Con las ventanillas cerradas entre guardias civiles y campesinos,
. . . .
Y el día siguiente embarcamos hacia nuestro país,
Olvidándonos de España.)

Es la actitud realista de un hombre que tiene una indiscutible visión crítica, si bien periférica. Sus ojos parecen detenerse en la superficie de las cosas: atmósfera política enrarecida, desajuste social y administrativo, pobreza, medievalismo; es decir, el anacrónico medievalismo que para él era la religión. En este poema se refiere con ironía a las diversiones de los españoles y a sus glorias pasadas. La directa y realista proyección de su pensamiento no le permitió ver en España cierta grandeza, gracia indiscutible y valores espirituales que están más allá de no pocos de estos desajustes. La misma actitud continuará en los poemas de 1941-44, como puede verse en «Prayer before Birth» («Oración antes de nacer»). El poema es característico del exhibicionismo de la época, precursor de los «angry young men» y de los «angry old men» de nuestro tiempo. Aquí es el hombre todavía no nacido quien protesta de las dificultades a que le va a someter la sociedad. El mundo y la vida ya no se consideran como una escuela o un drama de consecuencias trascendentales, sino una mansión de sufrimiento y de falsedad destructora del individuo.

Tanto *Autumn Journal* (1938) como muchos poemas de sus *Collected Poems* (1949) y *Autumn Sequel (Secuela de otoño,* 1954) son, más que auténtica poesía, un documental que expresa el disgusto e insatisfacción ante

la cultura contemporánea. Más que poemas en los que ha trabajado la imaginación creadora, son inteligentes reportajes críticos en verso sobre diversos aspectos de la sociedad contemporánea. Pero hay que reconocer que en las tres colecciones poéticas posteriores, *Visitations* (1957), *Solstices* (1961) y *The Burning Perch (La percha ardiente,* 1963), incluidas en la última edición de los *Collected Poems* (1966), MacNeice tiene momentos de mayor profundidad y se acerca a temas en los que roza la inspiración genuina. Podemos señalar como ejemplos relevantes: el problema de la duda y la necesidad de la existencia de Dios («Jigsaws, V», «Rompecabezas, V»); el paralelismo entre las primeras y las últimas visiones o impresiones de la vida («Apple Blossom», «Manzanos en flor»); el desencanto de la existencia («Dark Age Glosses», «Glosas medievales», sobre todo en la glosa dedicada a Beda el Venerable). Tienen verdadera efectividad poética los versos de su última composición, «Thalassa»:

By a high star our course is set,
Our end is Life. Put out to sea.

(Por una alta estrella se fija nuestro rumbo,
Nuestro fin es la Vida. Hagámonos a la mar.)

Escritos en 1963, parecen anunciar el cercano fin de su existencia.

Spender. Descendiente de familia judía acomodada, si bien completamente adaptado y aceptado en la buena sociedad inglesa, Stephen Spender (n. 1909) [19] es hombre abierto, simpático y fino. Idealista de extrema izquierda, la Guerra de España significó mucho para él. Estuvo varias veces en las dos zonas de nuestra patria, en distintas misiones. Aquí se dio cuenta de la realidad de la contienda, y pudo ver que no se trataba de una escaramuza romántica, ni de un debate de partidos o de un altercado dialéctico. Sus experiencias en España mitigaron notablemente su idealismo comunista. No se podía escoger un hombre peor que Spender para defender una causa que exigiera decisión y rudeza. Así, a pesar de sus deseos de fidelidad al ideal comunista, su conciencia le traicionó, y, sin ceder teóricamente, se sintió invadido por una piedad hondísima hacia el pueblo que sufría el azote de la guerra. Para él, como para otros poetas de izquierda, la contienda española fue una gran desilusión y una experiencia notable. Por eso, los poemas que escribió sobre ella no elogian a los héroes de izquierdas, ni cantan ninguna libertad ilusoria; son fruto de la caridad, del amor, de la piedad hacia los soldados, hacia los niños; de la simpatía por todos los que sufrían los efectos del conflicto, sin excluir a los desertores ni a los cobardes. Estos poemas pertenecen a *The Still Centre (El centro inmóvil,* 1939):

[19] Stephen Spender, *The Still Centre,* London, 1939. Idem, *Collected Poems,* London, 1955. Idem, *The Generous Days,* Boston, 1969. Idem, *World Within World. Autobiography,* London, 1951. Crítica literaria: *The Destructive Element,* London, 1935. *The Creative Element,* London, 1953. *The Struggle of the Modern,* London, 1963.

Clean silence drops at night, when a little walk
Divides the sleeping armies, each
Huddled in linen woven by remote hands.
When the machines are stilled, a common suffering
Whitens the air with breath and makes both one
As though these enemies slept in each other's arms.

(«*Two Armies*».)

(Un silencio limpio desciende por la noche, cuando un sendero
Separa a los dos ejércitos que duermen, cada cual
Arrebujado en lienzos tejidos por remotas manos.
Cuando las ametralladoras callan, un común sufrimiento
Emblanquece el aire de aliento y los confunde
Como si estos enemigos durmieran unos en brazos de otros.)

(«Dos ejércitos».)

Under the olive trees, from the ground
Grows this flower, which is a wound.
. . . .
Here one died, not like a soldier
Of lead, but of lead rings of terror.
His final moment was the birth
Of naked revelatory truth:
He saw the flagship at the quay,
His mother's care, his lover's kiss,
The white accompaniment of spray,
Lead to the bullet and to this.
. . . .
All the bright visions in one instant
Changed to this fixed continual present
Under the grey olive trees.

(«*The Coward*».)

(Debajo de los olivos, desde el suelo
Crece esta flor, que es una herida.
. . . .
Alguien aquí murió, mas no como un soldado
A causa del plomo, sino de plúmbeos anillos de terror.
Su momento final fue el nacimiento
De una desnuda verdad reveladora:
Vio la nave capitana en el puerto,
Los cuidados de su madre, el beso de la novia,
El blanco acompañamiento de la espuma,
Que llevaba hacia la bala y hasta aquí.
. . . .
Todas las visiones brillantes en un instante
Cambiáronse en este presente fijo y continuo
Debajo de los olivos grises.)

(«El cobarde».)

Como se desprende de estos fragmentos, Spender presenta la realidad envuelta en un halo sobrenatural. Y este carácter religioso o cristiano se per-

cibe todavía más a partir de 1939. No es un poeta de fuerza mítica, como Campbell o Dylan Thomas; tampoco es un visionario; pero sí un lírico muy notable, que sabe penetrar la realidad visible con la realidad ideal.

Los poemas españoles de Spender, por su desilusión y repudio de la guerra, se pueden relacionar con los de Sassoon y Owen. Como escribió en el prólogo a *The Still Centre,* Spender no puede acentuar el tono heroico porque no se sintió profundamente conmovido ni vio la guerra como un hecho que tocase la fibra «de su propia experiencia». La dura realidad de la Guerra de España heló sus entusiasmos, y, cuando estalló la Segunda Guerra Mundial, su actitud fue semejante. Los «Poems about the War» («Poemas de la guerra», 1940-1944), que constituyen la Sexta Parte de sus *Collected Poems* (1955), expresan el mismo sentimiento humanitario y parecida aversión por la violencia. *The Generous Days* («Días generosos», Boston, 1969) es una colección de diez poemas, varios de los cuales contienen reminiscencias del pasado. «Lost Days» («Días perdidos») recuerda las horas de los años mozos y expresa el amor a la naturaleza y a la tierra sobre la que los jóvenes se tienden y a la que se agarran. La composición dedicada a Auden en su sesenta aniversario es una apreciación realista —física y espiritual— del poeta. «Generous Days» se refiere a la generosidad con que de joven el hombre responde a las llamadas de la vida y sabe darse a ellas; después viene la adaptación a las realidades, que le hace parecer más frío y distante de lo que es de verdad. Algún otro poema recuerda sus días de Oxford con MacNeice y Bernard Spencer. El valor poético y humano de *Generous Days* es inversamente proporcional a su extensión.

Day-Lewis. Cecil Day-Lewis (1904-72)[20] escribe con fuerza y convicción, y tiene un concepto claro de la situación de Inglaterra y Europa en los años de 1930-40. Su obra es un comentario poético de nuestro tiempo, de más calidad, a mi juicio, que el de MacNeice; un documento emotivo de las guerras, los temores, las dudas y las desilusiones de un período tan lleno de energía como cínico y desconsiderado. *Overtures to Death (Oberturas de muerte,* 1938) constituye, quizá, el punto culminante de su obra; es la colección que contiene sus composiciones de tema español. Aquí vemos también la atmósfera social y política de Europa y los acontecimientos y violencias que condujeron a la Segunda Guerra Mundial. En «Bombers» («Bombarderos»), «un grano de sonido», enterrado en el aire, crece detrás de las nubes; llegan los bombarderos trayendo su promesa de mal y de daño, como «ángeles pesados» y funestos. «Newsreel» («Documental») es una sarcástica invitación a entrar en la casa de los sueños —el cine—, dejando toda preocupación a la puerta y envolviéndose en ese baratísimo «abrigo de pieles de oscuridad». La mansión de los sueños ofrecerá una síntesis de lo que ocurre en el mundo: adelantos científicos y bodas de sociedad;

[20] Cecil Day-Lewis, *Overtures to Death,* London, 1938. Idem, *Collected Poems,* London, 1954. Idem, *Pegasus and Other Poems,* London, 1957. Idem, *The Newborn,* London, 1957. Idem, *The Gate and Other Poems,* London, 1962. Idem, *The Room and Other Poems,* London, 1965. Idem, *The Abbey that Refused to Die,* London, 1967. Idem, *The Whispering Roots,* London, 1970. Crítica literaria: *The Poetic Image,* London, 1947. Idem, *The Buried Day (Autobiography),* London, 1960.

el político inglés en un «week-end» de pesca, para dar la sensación de que todo marcha satisfactoriamente —se refiere a N. Chamberlain—; una maravillosa exhibición de aviones y demostraciones de artillería; todo, naturalmente, para el bienestar y la paz de los hombres. Pues bien, el hombre que ve con tanta claridad lo que ocurre en la Europa de su tiempo; el autor de «The Nabara», extenso poema narrativo, al parecer sincero, sobre la libertad y el heroísmo, inspirado en el valor de unos marinos vascos frente al crucero *Canarias* en la guerra de España, se quedó mudo —como todos los de su grupo— para cantar las hazañas, repetidas docenas de veces, de los aviadores ingleses en la «Battle of Britain» (verano y otoño de 1940) contra el mismo enemigo. ¿Qué había ocurrido? En el poema «Where are the War Poets?» («¿Dónde están los poetas de la guerra?») nos lo dice manifestando su desengaño y el derrumbamiento de su ideal. Sin embargo, en otras ocasiones, aflora una triste esperanza en medio de la desilusión y un sentido de camaradería en la catástrofe. El enemigo —nacional-socialismo y fascismo— que en la Guerra de España le parecía tan terrible, en la Segunda Guerra Mundial había dejado de existir: lo lamentable, el verdadero mal, era la guerra en sí misma. Esta desilusión política del poeta es paralela a otras desilusiones en el mundo privado y sentimental. Los poemas «Marriage of Two» («Matrimonio de dos»), «Married Dialogue» («Diálogo matrimonial») y «Ending» («Final») describen con sinceridad la desilusión amorosa. Escribe en el primero:

So they were married, and lived
Happily for ever?
Such extravagant claims are not in heaven's gift
Much less earth's, where love is chanceful as weather:
Say they were married, and lived.

(Entonces, ¿se casaron y vivieron
Felices para siempre?
Tan extravagantes pretensiones no son dones del cielo
Mucho menos de la tierra, donde el amor cambia como el tiempo.
Digamos: se casaron y vivieron.)

Estas composiciones se hallan en *Poems 1943-47* (1948) y constituyen una muestra elocuente de lo realista y directo, duro y agresivo —antisentimental— que puede ser Day-Lewis. Las colecciones publicadas después de *Collected Poems* (1954) —*Pegasus and Other Poems* (1957), *The Gate and Other Poems (El portal y otros poemas,* 1962) y *The Room and Other Poems (El cuarto y otros poemas,* 1965)— amplían caminos abiertos con anterioridad, exploran problemas internos y externos, pero no parecen superar las metas alcanzadas en 1954. «Final Instruction», «View from an Upper Window» («Vista desde una ventana superior») y «Requiem for the Living» («Funeral por los vivos»), recogidos en *The Gate* y en *The Room,* demuestran, en medio de su desengaño, sentimiento y calor humanos. Esto sucede también en los dos poemas publicados separadamente: *The New-born (El recién nacido,* 1957) y *The Abbey that Refused to Die (La abadía*

que no quiso morir, 1967). El primero es un poema conmemorativo del nacimiento de un hijo; el segundo, la descripción de una abadía católica irlandesa, cuya belleza y sentido histórico y religioso conmovió al poeta, y para cuya restauración cedió generosamente los derechos de autor. *The Whispering Roots (Las raíces que susurran,* 1970) es una colección en que el poeta siente la llamada de la sangre y de la tradición irlandesa; consta de una serie de poemas evocadores de personas, lugares y acontecimientos de Irlanda, y de otra formada por composiciones sobre la muerte, el paso del tiempo, la vida académica y lo heroico. Todo ello constituye un volumen de notabilísima calidad lírica.

Auden. W. H. Auden (1907-73) [21] es la figura predominante del grupo de poetas de Oxford. Como escribe Spender en su autobiografía, *World Within World (Un mundo dentro del mundo,* 1951), a los veintiún años «era dueño confiado y consciente de la situación. Tenía opiniones definidas sobre la literatura, y una filosofía de la vida que, si bien juvenil, le servía para interpretar sus acciones y las de sus compañeros». No eran sus condiciones de poeta, sino su manera de ser independiente y decidida, lo que imponía su influencia sobre sus amigos, que no por eso tenían que considerarse literariamente inferiores a él. Hombre de izquierdas durante su primera época, adoptó una actitud muy crítica frente a la política y cultura de la clase media de entreguerras, y atacó las deficiencias sociales y la ineficacia administrativa. Sus poemas primeros censuran con dureza la sociedad inglesa y la tradición europea, y exaltan la revolución social, que es para el poeta un sueño romántico, una aventura juvenil llena de optimismo. En «O the valley in the summer where I and my John» («Oh, el valle en verano donde yo y mi Juan»), que yo pondría como ejemplo de esta etapa de su vida, traza un cuadro humorístico, entre realista e inocente, de ambientes y situaciones que se daban en Inglaterra durante los años de la depresión económica. Su crítica de la sociedad, de la cultura y de la religión, y el sentimiento de negación y desesperación que el poeta sintió en su primera época aparecen en «Birthday Poem» («Poema de cumpleaños»), «Macao», «Ist. September 1939») y «The Unknown Citizen» («El ciudadano desconocido»). El romance «Victor was a little baby» («Víctor era un pequeñuelo») satiriza la pomposidad y la falta de imaginación de ciertos hombres de éxito. Es una composición cómico-trágica, de admirable precisión lingüística y métrica; muestra un realismo y un humor byronianos de primera calidad, aplicados a un tema muy actual: la infidelidad de la esposa como respuesta a la complacencia y a la falta de imaginación del marido.

---

[21] Humphrey Carpenter, *W. H. Auden. A Biography,* London, 1981. Edward Callan, *Carnival of Intellect: Auden and his Work, 1923-1973,* Oxford University Press, 1983. Richard Hoggart, *Auden. An Introductory Essay,* London, 1951. Joseph W. Beach, *The Making of Auden's Canon,* Minneapolis, 1957. Monroe K. Spears, *The Poetry of Auden. The Disenchanted Garden,* New York, 1963. G. Nelson, *Changes of Heart. A Study of the Poetry of Auden,* Berkeley, 1969. W. H. Auden, *Collected Shorter Poems 1930-44,* London, 1950. Idem, *Collected Shorter Poems 1927-57,* London, 1966. Idem, *Collected Longer Poems,* London, 1968. Idem, *Homage to Clio,* London, 1960. Idem, *About the House,* New York, 1965. Idem, *City without Walls,* 1969. Idem, *Epistle to a Godson and Other Poems,* London, 1972. Idem, *Thank You, Fog,* London, 1974.

Como a sus compañeros de grupo, la Guerra de España le proporcionó un ideal. En enero de 1937 vino con el propósito de prestar servicios de conductor en una unidad sanitaria; pero regresó a Inglaterra después de una corta etapa, y jamás volvió a hablar de esta experiencia. Es probable que a Auden le desilusionaran los procedimientos del ejército republicano y el espectáculo de los templos incendiados. No perdió la fe en un ideal absoluto; pero comprendió que la culpa y la razón, la injusticia y la justicia no estaban sólo en un bando. He aquí por qué *Spain* resulta un poema tan poco heroico y tan inconcreto como los que Spender escribió sobre el mismo asunto.

Yesterday all the past.
. . . .
Yesterday the installation of dynamos and turbines;
The construction of railways in the colonial desert; Yesterday the classic lecture
On the origin of Manking. But to-day the struggle.
. . . .
To-morrow the enlarging of consciousness by diet and breathing,
To-morrow the rediscovery of romantic love,
. . . .
The walks by the lake, the winter of perfect communion; To-morrow the bicycle races
Through the suburbs on summer evenings: but to-day the struggle.

(Ayer todo el pasado.
. . . .
Ayer la instalación de dinamos y turbinas;
La construcción de ferrocarriles en el desierto colonial;
Ayer la clásica conferencia
Sobre el origen de la Humanidad. Pero hoy la lucha.
. . . .
Mañana la ampliación de la conciencia con dieta y respiración,
Mañana el redescubrimiento del amor romántico,
. . . .
El paseo junto al lago, el invierno de comunión perfecta;
Mañana las carreras en bicicleta por las barriadas
Las tardes de verano: pero hoy la lucha.)

El poema termina con estas palabras, delatoras y estoicas:

To-day the inevitable increase in the chances of death;
The conscious acceptance of guilt in the fact of murder;
. . . .
The stars are dead; the animals will not look:
We are left alone with our day, and the time is short and
History to the defeated
May say Alas but cannot help or pardon.

(Hoy el inevitable incremento de los riesgos de muerte;
La aceptación consciente de la culpa en el asesinato;
. . . .
Las estrellas se han muerto; los animales no quieren mirar:
Nos han dejado solos con nuestro día; el tiempo es corto
Y la Historia, a los vencidos,
Les puede decir ¡qué lástima!, mas no puede ayudar ni perdonar.)

En enero de 1939, Auden se trasladó a los Estados Unidos, y desde entonces su actiud demostró un acercamiento a la fe y la religión tradicional. Por otro lado, la actitud de Rusia a partir de estas fechas no podía satisfacer a un inglés sincero y reflexivo. *For the Time Being (Mientras tanto,* 1945) fue una sorpresa: la mitad del libro comprende una serie de poemas sobre Navidad que, si por su estilo son del todo modernos, se basan definitivamente en los Evangelios y en los dramas navideños tradicionales. En ellos, el poeta parece haber sentido profundamente el misterio de la anunciación y la arrebatadora humildad de María. El conjunto es una obra maestra, y la sección titulada «At the Manger» (Junto al pesebre»), que incluye la canción de cuna de María al Niño y la adoración de los Reyes Magos y de los pastores, está llena de ternura. Después de leer este «Oratorio Navideño», se comprende muy bien lo que escribió Spender cuando visitó a su amigo en los Estados Unidos: «Sobre la repisa de la chimenea, un crucifijo demostraba una alteración en sus creencias.» *The Age of Anxiety (Época de ansiedad,* 1948) recuerda de nuevo el ambiente de la Segunda Guerra Mundial; muestra el esfuerzo de los hombres para conservar un poco de ilusión, su lucha para conquistar un momento de felicidad en medio de una atmósfera sórdida y repugnante. *Nones (Nonas,* 1951) y *The Shield of Aquilles (El escudo de Aquiles,* 1955) son colecciones de poemas de carácter discursivo, con frecuencia difuso, irregulares en la forma y en el ritmo, y muy a menudo carentes de lirismo. «The Managers» y «The Chimeras», por ejemplo, en *Nones,* interesan más por su comentario crítico sobre la sociedad que por su valor poético. Casi lo mismo se puede decir del poema que da título a *The Shield of Aquilles;* en él, la imaginación poética de la Antigüedad, personificada por Tetis, se contrapone a la aridez de la mentalidad moderna, representada por el artista que graba el escudo del héroe. «Horae Canonicae», perteneciente a la misma colección, no resulta más convincente, y es muy inferior a los poemas de carácter religioso de T. S. Eliot. Considero que la obra más inspirada de Auden en esta esfera es el poema de Navidad que forma parte de *For the Time Being,* probablemente influido por Eliot.

La fecundidad de Auden es extraordinaria: los *Collected Shorter Poems 1930-1944* (1950) contienen casi todos los poemas breves escritos por él entre las fechas indicadas. Este libro apareció reestructurado —con omisiones y adiciones— en 1966, con el título de *Collected Shorter Poems 1927-1957.* En 1968 se publicó una colección paralela de sus obras más extensas: *Collected Longer Poems,* que contiene *Paid on Both Sides (Pagado por ambas partes,* 1930), *Letter to Lord Byron* (1937), *New Year Letter* (1941), *For the Time Being* (1944), *The Sea and the Mirror (El mar y el espejo,* 1944) y *The Age of Anxiety* (1948). Los poemas incluidos en las colecciones *Homage to Clio* (1960) y *About the House (Por la casa,* 1965), aunque no abren perspectivas nuevas, demuestran la maestría del autor, su insistencia en los temas que ponen de manifiesto, con ironía o desengaño, la poquedad del hombre y manifiestan implícitamente que un poeta no es un ser excepcional que influye poderosamente en la sociedad, sino un hombre que opera con la palabra, y que ésta cumple una misión relativa, acaso cada vez más limita-

da, a medida que el mundo se lanza con mayor precipitación por los caminos de la metodología científica y de la tecnocracia. *City without Walls (Ciudad sin murallas,* 1969) es un volumen que utiliza todos los registros del autor: sabiduría, conocimiento del mundo, inteligencia, franqueza y valentía expresiva y técnica. «City without Walls», el poema inicial, es una dura crítica de la Nueva York actual: prisión en que cada cual tiene la llave de su celda; subculturas nocturnas y lenguas tatuadas por una jerga tribal; discursos y discursos en miserables cafetines; vida familiar moderna, en que Eva derrocha en los grandes almacenes los dólares que Adán obtiene tan fácilmente; fines de semana que han sustituido lo sagrado por la mera holganza. «Eulogy» es un poema escrito con motivo de la jubilación del medievalista oxoniense Nevill Coghill; «Prologue at Sixty», una meditación del poeta al cumplir sesenta años, una especie de panorama histórico y personal, en el que se pregunta si es norteamericano; la respuesta es «no»: es un simple neoyorquino que todos los días abre el *Times* por la página necrológica y le pide a Dios que le ayude a alcanzar un buen final.

En sus últimas colecciones, *Epistle to a Godson and Other Poems (Epístola a un ahijado y otros poemas,* 1972) y *Thank You, Fog (Gracias, niebla,* 1974), Auden mantiene la exigencia de su obra anterior. En el primero de estos volúmenes se halla el «United Nations Hymn», en el que Auden se refiere a Pablo Casals como autor de la música del himno de las Naciones Unidas. Es una composición de tres estrofas, de metro corto y tono humorístico, en la que el autor, escéptico y receloso del significado de las palabras —que pueden mentir y transformar la paz en guerra, de acuerdo con el tic-tac del Reloj del Mundo—, elogia el valor del canto y de la música como medios expresivos de una autenticidad superior. «The Ballad of Barnaby» («La balada de B.») se refiere a la conocida leyenda del volatinero, que, no sabiendo rezar, dedicaba sus volteretas a una imagen de la Virgen. Auden, que tiene una mano muy segura para la balada, nos ofrece un poema humorístico y a la vez reverente de este tema de tradición chauceriana. El poema que da título al volumen está dedicado a Philip Spender. El segundo libro, póstumo, se abre con la composición titular, «Thank You, Fog». De nuevo afincado en Inglaterra, Auden compara en este poema la niebla neoyorkina, densa de humo, con «su hermana», la impoluta niebla inglesa, que amuralla y cierra hacia dentro, arropa e invita al silencio, a la concentración y a la convivencia interna. El poeta agradece la visita de esa niebla al campo inglés, sobre todo por Navidad, y su facultad de crear un cosmos alrededor de la casona, y de reunir con su blanda envoltura a unas pocas personas en amistosa compañía. Dos poemas interesantes de este volumen son «The Golden Age» («La edad de oro») y «Recitative by Death» («Entonación de la Muerte»). Ambos pertenecen a una comedia musical basada en Don Quijote *(Man of La Mancha).* Auden se formó probablemente en la escuela tradicional de Chaucer y en la poesía de Byron, Kipling, Hardy y Eliot. Ha ejercido considerable influjo en la juventud poética de nuestros días.

Roy Campbell. A estos cuatro poetas oxonienses es casi imprescindible contraponerles la figura de Roy Campbell (1901-57)[22], de tanta vitalidad satírica y aliento poético como Auden, aunque de ideología y personalidad bastante diferentes. Campbell nació y creció en Africa del Sur. El ambiente que lo condicionó inicialmente es, pues, distinto de aquel en que se criaron los poetas del grupo de Oxford y otros contemporáneos suyos. Los de Oxford fueron un producto de la vieja Universidad inglesa y de una cultura urbana e industrial; Campbell procedía de una región que exige pleno contacto con la naturaleza. Por eso, su actitud ante la vida fue optimista y combativa, directa y sencilla, y su poesía, vigorosa y arracimada de imágenes brillantes, presenta un aroma natural. No se espere encontrar en Campbell las persistentes alusiones de Auden, Day-Lewis, MacNeice y Spender al mundo moderno, ni parecidas referencias a la historia y a la ciencia: sus imágenes surgen de una vida más fresca, y más próxima a la naturaleza. Asociaciones como el toro y la llanura, el caballo y el río, el águila y la montaña, la nube y el sol, irrumpen en su poesía con vigorosa frecuencia. Las imágenes de carácter urbano y mecanizado que hallamos en los poetas de Oxford —hoteles, parques, estaciones del Metro, instrumentos técnicos, términos científicos— están ausentes de la poesía de Campbell. Esto no significa que su obra sea menos elaborada que la de tales poetas, ni que sea inferior en calidades imaginativas. También en otro aspecto difiere Campbell de este brillante grupo de poetas, algo más jóvenes que él: en ser un bardo que sigue la tradición de Byron y Whitman.

Campbell pasó una corta temporada en Oxford, vivió en Francia, y en 1935 llegó a España cuando ya era conocido como poeta. Aquí se convirtió al catolicismo, y se estableció en Toledo, donde se dedicó a la doma y a la compraventa de caballos. Al estallar la guerra civil fue partidario de los nacionales, que para él representaban los auténticos valores españoles. La inspiración que recibió de nuestra nación es uno de los elementos principales de su poesía, en la que captó admirablemente el paisaje, los ambientes y el modo de ser de los españoles. *Mithraic Emblems* (1936) está lleno de esencias de España, y en *Flowering Rifle (Fusil florido,* 1939) ataca duramente a las ideologías e incluso a las personas que, según él, eran la negación de los verdaderos ideales españoles. Beligerante, resuelto y convencido de su verdad, Campbell es un signo de contradicción frente al ideario del grupo de Oxford y de muchos poetas de su tiempo, y defiende su postura con valentía:

Cooped in a trench, it was my chance to study,
My neighbour for a day or two, a bloody
Unburied arm, left lying in the snow
Which melted now its attitude to show,
Quite independent of its late discarder,

[22] Esteban Pujals, *España y la Guerra de 1936 en la poesía de Roy Campbell,* Madrid, 1959. Peter Alexander, *Roy Campbell. A Critical Biography,* Oxford University Press, 1982. Roy Campbell, *Mithraic Emblems,* London, 1936. Idem, *Flowering Rifle,* London, 1939. Idem, *Collected Poems* (3 vols.), London, 1949-60. Idem, *Light on a Dark Horse, Autobiography,* London, 1951.

Clenching its fist on Nothing, clenching harder
Than to a stolen penny clings a child:
But to the desert scene unreconciled
That seemed so well to sympathize with it,
. . . .
Constricted on the Nothing in its hold
A clenched fist that Nothing can unfold
Nothing can satisfy, Nothing appease,
Though in its grasp that zeroid treasure freeze
And there is Nothing more for it to seize

(«*Flowering Rifle*».)

(Encerrado en una trinchera, me cupo en suerte
Observar a mi vecino un día o dos, un brazo
Ensangrentado, insepulto, abandonado en la nieve,
Que al derretirse mostraba su actitud
Con plena independencia de su dueño,
Cerrando un puño que no tenía Nada,
Y apretando más fuerte que un niño una moneda hurtada,
Pero irreconciliado con el desierto ambiente
Que tanto parecía simpatizar con él,
. . . .
Apretado a la Nada que agarraba
Un puño cerrado que Nada puede abrir,
Nada satisfacer, Nada apaciguar,
Aunque en su zarpa se hiele ese tesoro Cero
Y no le quede Nada más que agarrar.)

(«*Fusil florido*».)

Roy Campbell tradujo a García Lorca, a San Juan de la Cruz y algunos dramas clásicos españoles; escribió una apasionante autobiografía, titulada *Light on a Dark Horse (Luz sobre un caballo pardo,* 1951; nueva edición prologada por Laurie Lee, 1969); pero su aportación más importante son sus *Collected Poems* (vol. I, 1949; II, 1957), que recogen su obra poética desde 1924 hasta su muerte. De sus poemas rezuma el espíritu franco y abierto del poeta; en ellos se pone de manifiesto su talante romántico y aventurero, resueltamente partidario de lo que admiraba, sin temor al peligro ni a la crítica. Por eso, si en la Guerra de España Roy Campbell defendió lo que le parecía auténticamente español, en la Segunda Guerra Mundial luchó contra las fuerzas del Eje por considerar que los aliados representaban lo verdaderamente europeo.

OTROS POETAS DE TENDENCIA POLÍTICA

Barker. Entre los poetas importantes que siguen inmediatamente al grupo de Oxford, los más politizados son Barker y Fuller. Las facultades poéticas de George Barker (n. 1913)[23] se desarrollan tempranamente. Su

[23] George Barker, *Collected Poems, 1930-55,* London, 1957. Idem, *Collected Poems,* 1930-65, New York, 1965. Idem, *Dreams of a Summer Night,* London, 1966. Idem, *The Golden Chains,*

primer volumen de poemas, *Thirty Preliminary Poems (Treinta poemas preliminares),* se publicó en 1933, cuando el autor tenía veinte años. Su segunda colección —*Poems*— apareció en 1935. Y tanto W. B. Yeats como Michael Roberts lo incluyeron, en 1936, en sus antologías de poesía inglesa moderna. En 1937 compuso *Calamiterror,* directamente inspirado por la Guerra de España, y tres años más tarde (1940), se publicó *Lament and Triumph,* que incluía su «Elegy on Spain». A partir de entonces ha escrito varios volúmenes de poemas de desigual valor: *Eros in Dogma* (1944), *News of the World (Noticias del mundo,* 1950), *A Vision of Beasts and Gods (Visión de bestias y dioses,* 1954), *Collected Poems 1930-1955* (1957), *Dreams of a Summer Night (Sueños de una noche de verano,* 1966). *A Vision of Beasts and Gods* contiene el poema «The Death of Manolete» («Muerte de M.»), el mejor de la colección:

You, king, die. Mithra.
. . . .
The sand
Wept as he fell... The Miura
Groaned as he gored his god.
. . . .
O expiation!
The sword and horn
Sleep side by side. Justice. You, kings, die.
Between this man and this bull a myth is born.

(Tú, rey, mueres. Mitra.
. . . .
La arena
Lloró al verle caer... El Miura
Mugió al cornear a su dios.
. . . .
¡Oh, expiación!
El estoque y el cuerno
Duermen el uno junto al otro. Justicia. Vosotros, reyes, morís.
Entre este hombre y este toro ha nacido un mito.)

Barker tiene dos estilos muy diferentes —uno realista y otro visionario—, que en ocasiones alterna; sus obras no parecen de la misma pluma. A veces mezcla los dos estilos en el mismo poema de tal suerte que lo real y lo imaginativo entran en conflicto. Esto queda patente en sus *Collected Poems 1930-1955* (1957). Sin embargo, en *Dreams of a Summer Night* —donde destacan dos poemas conmemorativos sobre Louis MacNeice y T. S. Eliot—, descubrimos «The Stabat Mater», una composición armónica y compacta, de impresionante claridad y fuerza poética, y el ambicioso poema de veinte páginas que da nombre a la colección, en el que, utilizando el procedimien-

London, 1968. Idem, *Runes and Rhymes and Tunes and Chimes,* London, 1969. Idem, *At Thurgarton Church,* London, 1969. Idem, *Poems of Places and People,* London, 1970. Idem, *In Memory of David Archer,* London, 1973. Idem, *Dialogues, etc.,* London, 1976. Idem, *Villa Stellar,* London, 1978.

to alusivo concreto de Eliot y la difuminada y evocativa ambientación sintética de Dylan Thomas, alcanza, en mi opinión, la plenitud que de él se esperaba. Las colecciones *The Golden Chains (Cadenas de oro,* 1968) y *Runes and Rhymes and Tunes and Chimes (Runas y rimas y tonadillas y repiques,* 1969) contienen afortunadas poesías líricas y satíricas de dos estrofas, y melodías y poemitas líricos que siguen la tradición de las canciones de cuna. «At Thurgarton Church» («En la iglesia de T.», 1969) es un poema de cierta extensión dedicado a la memoria de su padre. Consiste en una meditación sobre la vida y la muerte, que termina con el doloroso pensamiento de que, al desligarse el hombre de todo vínculo espiritual, se ha reducido a la carne y a ella debe atenerse, «porque, ahora, sabemos con desesperación que la Justicia se hará, y que moriremos en el barro que tenemos y merecemos, sin esperanza de Juicio Final».

La poesía de Barker escrita después de 1970 denota madurez intelectual y una serenidad que es fruto del paso de los años y de la sedimentación de las experiencias del poeta. No es que Barker haya cambiado radicalmente; pero, dentro de su línea, se descubre una aclimatación a la realidad. *Poems of Places and People (Poemas de lugares y gentes,* 1970) empieza con el citado poema «At Thurgarton Church», incluye el interesante y extenso «Venusberg», y cautiva al lector con las composiciones dedicadas a Eliot y a Watkins, con la navideña «To you old ox at the stall» («A ti viejo buey del establo») y con el bello poema lírico sobre los principios o esencias de la vida y de la muerte «How could we ever know» («Cómo podríamos llegar a saber»). *In Memory of David Archer* (1973) es una colección que muestra cómo el poeta se ha superado a sí mismo. La mayoría de los poemas que contiene son meditativos y líricos; en ellos aparecen el verso largo y la vena cantora que caracterizan la poesía de Barker. La muerte, en sí misma o en contraste con la vida, constituye el tema principal del libro. *Dialogues, etc.* (1976) es otro conjunto de orientación semejante a la de las últimas colecciones. En él destacan: «We shall at last have time enough» («Al fin nos quedará tiempo suficiente»), de tema amoroso, escrito en tercetos menores, líricamente expresivos; el inquisitivo «The velocities of remorse and love» («Las velocidades del remordimiento y del amor»); «Miranda», evocación del amor falaz y de estilizada ferocidad italiana, y el humorístico y sabiamente escéptico «Poem composed by an ageing ape at an IBM typewriter» («Poema compuesto por un mono viejo en una máquina de escribir IBM»). Barker medita a menudo sobre errores del pasado y se empeña en manifestar la verdad, consiguiéndolo, muchas veces, con gran eficacia poética. La belleza, sutileza y originalidad rítmica que Yeats atribuía en 1935 a la poesía de Barker, siguen vigentes. George Barker es uno de los pocos poetas de la generación siguiente a la de Auden que, siendo emotivo y a menudo lírico, es capaz de expresarse con claridad meridiana. *Villa Stellar* (1978) es un conjunto que presenta aspectos y estilos que recuerdan muchos momentos de sus volúmenes anteriores: unos, llanos y evidentes; otros, líricos o juglarescos. El tono más acentuado de este libro es el interrogativo. No pocas de sus composiciones se estructuran en torno a un quién, un qué, un cuándo o un cómo; o un dónde, un hay o un ¿quie-

res? El poeta, ya entrado en años, dogmatiza y critica menos, y pregunta más. Muchas se sitúan en Italia, como indica el título, aunque no especifica ni lugar ni tiempo, y en ellas aparecen alusiones a personajes o lugares célebres de aquel país.

R. Fuller. La poesía de Roy Fuller (n. 1912)[24] ha permanecido, tanto en la expresión como en el contenido, más próxima a la de Auden y Day-Lewis que a la de los poetas de su propia generación. Dylan Thomas, Laurie Lee, Henry Treece, David Gascoyne, etc., reaccionaron contra la poesía política de los años treinta y buscaron inspiración en campos más atractivos para ellos. Roy Fuller, en cambio, siguiendo la tendencia de los poetas de Oxford, desde la publicación de sus primeros poemas en 1939 ha continuado hasta una edad avanzada escribiendo poesía de fuerte carga política y perseverante en la crítica de la sociedad. El realismo agresivo, el desdén y el ideario comunista que impregnó gran parte del pensamiento y del estilo de muchos jóvenes escritores europeos de los años treinta se pone de manifiesto en *Poems* (1939). La colección siguiente, *The Middle of the War (A mitad de la guerra,* 1942), muestra iguales características de actitud y estilo. Fuller se revela como un poeta sombrío, de gran vigor intelectual, que mira cara a cara la dureza de la vida y, prescindiendo de música y rima, retrata los tenebrosos cuadros de guerra que contempla. Muchos de los poemas recogidos en *A Lost Season (Una estación perdida,* 1944) los escribió Fuller mientras servía en las fuerzas aeronavales de África oriental. En esta colección hay más profundidad que en las dos anteriores, mayor penetración y comentarios más maduros. La actitud del poeta es desilusionada, pero no desesperada, actitud de firme realismo, que acepta y soporta la vida. «La vida, al fin, conocí que era terrible», escribe en uno de los poemas de este volumen —«What is Terrible» («Lo que es terrible»)—; pero, como descubre en otro, el mundo tiene un significado, «aunque no se le asignó ninguno». En *Epitaphs and Occasions* (1949), que incluye poemas compuestos, con una o dos excepciones, después de la guerra, se muestra Fuller como poeta político y refleja la vida del individuo entre los problemas colectivos de su época. «Meditation», «Stanzas», «1948», «Ancestors» («Antepasados») y «To my son» («A mi hijo»), son buenos poemas escritos por un poeta desilusionado. *Counterparts (Contrapartidas,* 1954) es también una acusación política y social, y expresa la aversión del poeta a la vida moderna y su desengaño de la «creencia en un rosado porvenir del hombre». «Ten Memorial Poems» («Diez poemas conmemorativos») sobre la enfermedad y la muerte de un amigo, son directos, carentes de sentimentalismo, sinceros. La actitud política de Fuller es totalmente clara; como otros muchos poetas del período, creía que la Segunda Guerra Mundial se habría evitado si el fascismo internacional hubiera sido derrotado en España. Quizá se debiera a esto su falta de entusiasmo cuando llegó el

[24] Roy Fuller, *Collected Poems*, London, 1962. Idem, *Buff*, London, 1965. Idem, *New Poems*, London, 1968. Idem, *Off Course*, London, 1969. Idem, *Tiny Tears*, London, 1973. Idem, *From the Joke Shop*, London, 1975. Idem, *Poor Roy*, London, 1977. Idem, *The Reign of Sparrows*, London, 1980.

momento de la acción. «October 1940» es un buen poema de *The Middle of the War* que manifiesta abiertamente los sentimientos del poeta en cuanto a esto.

En 1962 publicó sus *Collected Poems;* a partir de entonces han aparecido *Buff (Cuero de búfalo,* 1965), *New Poems* (1968) y *Off Course (Fuera de rumbo,* 1969). La parte más característica de *Buff* es «To X.» («A X.»), secuencia de veintiún poemas de quince versos con repeticiones de villanela. Son composiciones de amor, dolor y desengaño contenidos. Es lo más lírico que se encuentra en Roy Fuller. Las composiciones de *New Poems* son realistas, muy cercanas al quehacer monótono de la vida, y toda la colección tiene una expresión dura. *Off Course* es un manojo de poemas breves, en los que se refleja el desencanto, la monotonía de la vida y lo efímero de la belleza femenina. Roy Fuller tiene gran capacidad de adueñarse de ideas e imágenes, y cuando aprovecha sus cualidades y depura la expresión de sus concepciones políticas y sociales escribe poemas muy eficaces. Es penetrante y preciso; puede alcanzar incluso cierta tensión emotiva. Carece de ternura y humor, y el espejo en que se refleja su visión de la vida es lóbrego y algo opaco.

Fuller ha publicado posteriormente varias colecciones, que contienen poemas —o momentos— de cierta originalidad. En ellas sigue, por lo general, el cauce seco y desilusionado que le caracteriza. *Tiny Tears (Lágrimas menudas,* 1973) es un volumen de poemas, muchos de ellos sin rima, que contienen más pensamiento que emoción. Así «The Literary Life in Late Middle-age» («La vida literaria al rozar los sesenta años»), composición desilusionada, de sólo dos estrofas, no demasiado coherentes; «At T. S. Eliot's Memorial Service» («En el funeral de T. S. Eliot»), que, al describir este acto, ofrece valoraciones del Eliot de sus años mozos, del hombre que representaba el «escritor revolucionario» de su juventud. Los doce poemas en prosa titulados «Song Cycle from a Record Sleeve» («Ciclo de canciones de una funda de disco», que se habían publicado por separado en 1972), se refieren todos a pájaros, y están ambientados en el paisaje y en el interés del poeta por las aves. Son composiciones introspectivas, suaves y melancólicas, muy alejadas del estilo normal de este autor. *From the Joke Shop (De la tienda de objetos de broma,* 1975) contiene más de sesenta poemas, la mayoría escritos en tercetos sin rima. Hay en ellos observación, exactitud, inteligencia, desilusión y, a veces, no sólo ironía, sino una considerable dosis de sarcasmo. Citaré los dos últimos: «Being» («Ser») y «After» («Después). En el primero, medita el poeta sobre el no ser, y llega a la convicción de que no existir no debe de ser desagradable. En «After», es partiendo de la naturaleza, y de la seguridad de que los dafodelos florecerán, como se llega a la conclusión desoladora de que el hombre, que sabe tan poco de la vida práctica, tiene que aceptar el hecho de que las revoluciones no aspiran a nada más elevado que una forma más cómoda de vida. *Poor Roy (Pobre R.,* 1977) es un volumen de extensión parecida a la de los anteriores. Vemos en él cómo Fuller, de acusador y revolucionario, se está convirtiendo en un observador más comprensivo de la vida diaria, posiblemente porque no queda otra alternativa. Dos poemas de esta

colección, significativos y distintos, son «The Game of Life» («El juego de la vida»), una especie de símil de la existencia, basado en el conocido juego de dados y el recorrido de cuadros sobre un tablero de serpientes y escalera; y «On the River Cherwell» («Sobre el río Cherwell»), cuadrito de dos estrofas sobre el río de Oxford, que corre, surcado de cisnes, por los campos de la Universidad. Este último es uno de los poemas apacibles de Roy Fuller. Su volumen *The Reign of Sparrows (El reino de los gorriones,* 1980) ofrece composiciones introspectivas y evocadoras más o menos afortunadas, como las que se incluyen en la secuencia «In His Sixty-Fifth Year» («En sus sesenta y cinco años»), donde la expresión pugna por revelar el sentimiento o el pensamiento. Es muy interesante el incisivo poema «School Time, Work Time» («Hora escolar, hora de trabajo»), que contrapone el placer con que un financiero contempla desde el asiento de su opulento coche a unas esbeltas colegialas, y la indiferencia con que las jovencitas pondrían los ojos en él y en su cartera, si por un acaso imposible se volvieran a mirarle. El tono de esta colección, sin ser pesimista, es melancólico; quizá demasiado melancólico respecto al paso del tiempo y a la edad del poeta.

POESÍA INGLESA DE LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL

Aunque no pocos poetas ingleses de categoría vivían en el período de 1939-45, la poesía entonces producida —si nos referimos a los poemas de guerra en sentido estricto— es más bien de tono menor. Vivieron la Segunda Guerra Mundial poetas como Norman Cameron, F. T. Prince, Henry Reed, Alun Lewis, Charles Causley, Robert Conquest, Alex Comfort, Sidney Keyes y Keith Douglas, además de los ya mencionados Roy Campbell y Roy Fuller. De ellos, unos estuvieron en los frentes y algunos murieron en acción; otros sirvieron en la marina o en unidades técnicas auxiliares; todos, desde el punto de vista de su circunstancia personal, aportaron la interpretación poética de sus experiencias, ofreciendo cuadros de diverso valor artístico y objetivo. La conclusión general es que la guerra, realidad lamentable, ofrece la oportunidad de poner en contacto a los hombres de una nación y aun de otras naciones, y les enseña a conocerse y conocerlas, y con frecuencia a apreciarse y apreciarlas [25].

Prince. Frank T. Prince (n. 1912) [26], aunque no cree ser un poeta que haya tratado temas de guerra, admite que la instrucción militar y los años de servicio le pusieron en contacto con muchos aspectos prácticos de la vida, despertando en él la conciencia de la comunidad en que se veía integrado. Su admirable poema «Soldiers Bathing» («Soldados bañándose») supone una interpretación religiosa de la vida, una comprensión humana de las ansias de vivir que llenaban las venas de unos hombres amenazados

---

[25] Esteban Pujals, *La poesía inglesa del siglo XX,* Madrid, SGEL, 1980. Vernon Scannell, *Not without Glory. Poets of the Second World War,* London, 1976.

[26] Frank T. Prince, *Soldiers Bathing,* London, 1954. Idem, *The Doors of Stone,* London, 1963. Idem, *Memoirs in Oxford,* London, 1970. Idem, *Collected Poems,* London, 1977.

constantemente por la muerte, que odiaban la guerra y por un instante olvidaban su circunstancia y se liberaban de su condición, movidos por una jovial e ingenua inconsciencia:

The sea at evening moves across the sand.
Under a reddening sky I watch the freedom of a band
Of soldiers who belong to me. Stripped bare
For bathing in the sea, they shout and run in the warm air;
Their flesh, worn by the trade of war, revives
And my mind towards the meaning of it strives.

(El mar al atardecer avanza por la arena.
Bajo un cielo rojizo observo la libertad de un grupo
De soldados mandados por mí. Desnudos
Para bañarse en el mar, gritan y corren en el aire tibio;
Su carne, cansada del oficio de la guerra, revive
Y mi mente pugna por captar su significado.)

Su poema *Memoirs in Oxford* (1970) es una meditación lírica, descriptiva y personal, sugerida por el ambiente de la ciudad universitaria por excelencia, la grandeza de que gozaba Inglaterra cuando él nació, los años de estudio vividos en Oxford, todo ello amalgamado como un himno, como un credo, que es lo que él desearía que fuese el poema y sospecha que no lo es. Sus *Collected Poems* (1979) presentan en forma cronológica la producción de Prince hasta esa fecha. Incluyen los poemas publicados en *The Doors of Stone* y *Memoirs in Oxford,* además de otras composiciones posteriores. La colección comprende: *Early Poems (Poemas primerizos,* 1938), *Soldiers Bathing* (1954), *The Doors of Stone (Puertas de piedra,* 1963), *Memoirs in Oxford* (1870), *Drypoints in the Hasidim (Grabados del H.,* 1975), *Afterword on Rupert Brooke (Epílogo sobre R. B.,* 1977) y *A Last Attachment (El último afecto,* hasta entonces inédito). El conjunto demuestra la calidad de Prince como poeta concienzudo y sincero, y pone de manifiesto su importancia en la poesía inglesa actual. Los tres últimos poemas citados tienen cierta extensión y profundizan en la línea introspectiva de los recuerdos de Oxford. Son, respectivamente: hondas reflexiones poético-religiosas, ambientadas en el mundo bíblico-judaico, que requieren mucha atención para ser entendidas; evocaciones en torno a Rupert Brooke y el grupo de Bloomsbury, cuya comprensión cabal supone un buen conocimiento de las letras inglesas de principios del siglo XX, y una sentida interpretación de Eliza Draper, el último amor de Laurence Sterne, que también exige preparación literaria para su plena intelección. F. T. Prince profesa la religión católica.

Causley. Charles Causley (n. 1917)[27] sirvió en la marina durante la última Guerra Mundial, y estuvo en distintos lugares de la comunidad britá-

[27] Charles Causley, *Union Street,* Aberdeen, The University Press, 1957. Idem, *Underneath the Water,* London, 1968. Idem, *The Tail of the Trinosaur,* Brockhampton Press, 1973. Idem, *Collected Poems 1951-75.* Idem, *Here We Go Round the Round House,* Leicester, New Brown Press, 1976.

nica, entre ellos Sydney y Gibraltar. Su poesía es clara y expresiva: como muchos buenos poetas, vive en su tiempo personal y en el tiempo objetivo; simplifica las ideas profundas, contra la tendencia general a oscurecer las trivialidades. Es un poeta tradicional en la forma; usa la rima y tiene un estilo narrativo y directo, perfectamente representado en sus baladas. La claridad en Causley no significa superficialidad, y aunque sus poemas miran al exterior, intentan revelar el sentido interno del mundo visible. De los poetas de la Segunda Guerra Mundial, es el más relacionado con Owen por su insistencia en hacer revivir la memoria de sus compañeros muertos en combate. En el «Song of the Dying Gunner A. A. I» («Canto del artillero antiaéreo de 1.ª moribundo») es el soldado mismo quien le cuenta a su madre la triste circunstancia en que se encuentra, diciéndole que no le mande el paquete de Navidad ni espere verlo de permiso, pues yace al lado del cañón, con un balazo en el pecho. «Chief Petty Officer» («Contramaestre») es un poema más humorístico que satírico sobre esta clase de subalternos de la Marina británica, sobre su carácter impasible, sus escasos intereses, su trasnochada visión de la vida y su recalcitrante conservadurismo, su exactitud infalible y pasividad pétrea. En «Conversation in Gibraltar», el poeta se refiere a esta ciudad, donde se encuentra de paso para largas singladuras. Ni él ni sus compañeros tienen billete de regreso. Ante ellos se abre el futuro, de contenido misterioso, ya que pronto se harán de nuevo a la mar. En «A Ballad for Katharine of Aragon», uno de sus mejores poemas, Causley insistirá, con la reprimida intensidad y sencillez de las antiguas baladas inglesas, en el recuerdo de un condiscípulo de la infancia cuya vida segó la guerra en la campaña de Italia. El poeta admite la inevitabilidad del conflicto bélico, incluso llega a su casi deportiva aceptación temporal. Pero su acusación es implícita, y la advertencia, fría y acerada:

O war is a casual mistress
And the world is her double bed
She has a few charms in her mechanised arms
But you wake up and find yourself dead.

(Oh, la guerra es una amante de ocasión
Y el mundo es su doble lecho;
Tiene algunos encantos en sus brazos mecanizados,
Pero al despertar te encuentras muerto.)

Y evocando los días de su infancia escolar, Causley vuelve al pensamiento del amigo caído con unos versos afortunados. La imagen de la granada como campana fúnebre, que surge en ellos, procede de Owen:

O never more will Jumper
Watch the Flying Scot go by
His funeral knell was a six-inch shell
Singing across the sky.

(Oh, nunca jamás ya Jumper
Verá pasar el expreso escocés;
Su tañido fúnebre fue una granada de seis pulgadas
Que cantaba a través del espacio.)

Además de *Union Street (Calle de la Unión,* 1957), en donde se encuentran los poemas citados, Causley ha publicado otros volúmenes de verso: *Johnny Alleluia* (1961), *Underneath the Water (Debajo del agua,* 1968), y *Figure of 8 Narrative Poems* (1969). En el primero y en el último predominan las baladas y las canciones; el segundo presenta aspectos autobiográficos relacionados con su vida en Cornualles, de donde procede el poeta. *The Tail of the Trinosaur (La cola del trinosaurio,* 1973) es un cuento burlesco en verso sobre el hallazgo de un trinosaurio, el revuelo municipal que se produce para su instalación, y la conmoción que se experimenta cuando, al limpiarlo, resulta que el animal está vivo. En 1975 aparecen sus *Collected Poems 1951-1975.* Reproducen poemas de las colecciones anteriores y añaden veintitrés composiciones nuevas. En conjunto, Causley se reafirma como maestro de la balada y del lenguaje apocalíptico. Manifiesta inclinación hacia el poema religioso y humano. Entre sus últimos poemas destacan: «Ten Types of Hospital Visitors», en que se establecen diez clases de personas que visitan a los enfermos de un sanatorio; «On All Souls' Day» («En el día de difuntos»), que se refiere a cierta creencia o leyenda relacionada con la noche que precede a este día; «The Animals' Carol» («El villancico de los animales»), sentida evocación de la Noche de Navidad. En *Here We Go Round the Round House (Aquí damos vueltas a la casa redonda,* 1976), la casa redonda simboliza al año. Forman el conjunto doce poemas, uno para cada mes. Son composiciones breves, de ocho versos cada una —excepto la de diciembre, que es de nueve—; tienen la estructura de la balada, que Causley domina con maestría.

Alun Lewis. Del grupo de poetas de la Segunda Guerra Mundial murieron en acción probablemente los más prometedores; Alun Lewis, Sidney Keyes y Keith Douglas, quienes, a pesar de su juventud, dejaron una obra poética muy estimable, fiel a la realidad externa y a la circunstancia subjetiva. Alun Lewis (1915-44)[28] estudió en la Universidad de Gales, fue a la India como teniente y murió en Birmania. Es el más lírico de los tres, lo cual se puede vincular a su ascendencia galesa y al hecho de haber tenido que abandonar a su mujer. Su deseo de integridad literaria es evidente, y en todo lo que escribe —verso o prosa— se manifiesta el rigor profesional. Sus excelentes cualidades líricas aparecen en «The Sentry» («El centinela»), donde, a pesar de su claridad y sencillez, aflora la sugestiva vena bárdica de Dylan Thomas. En otros poemas que no son exactamente de guerra, mueve su inspiración la inexorabilidad del destino; así, en la amplia y sentida descripción de su visita a Steep, en Hampshire, para ver la lápida del poeta Edward Thomas, galés como Lewis y caído en Arras, en 1917; o la evocación de los países que conoce o que despiertan su compasión por los humanos que viven en condiciones miserables, «Port of Call: Brazil» («Puerto de escala: B.»), «The Jungle», «The Mahratta Ghats». Pero

[28] Alun Lewis, *Ha! Ha! Among the Trumpets,* with a prologue by Robert Graves, London, 1944. Idem, *Selected Poetry and Prose,* with a biographical introduction by I. Hamilton, London, 1966.

las exigencias de la vida militar se imponen en la conciencia del poeta, y es en composiciones como «Goodbye» («Adiós»), donde el amor, la añoranza y el temor se expresan con intenso lirismo:

So we must say Goodbye, my darling,
And go, as lovers go, for ever;
. . . .
Everything we renounce except ourselves:
. . . .
We made the universe to be our home,
. . . .
Our hearts are massive towers of delight,
We stride across the seven seas of death.

Yet when all's done you'll keep the emerald
I placed upon your finger in the street;
And I will keep the patches that you sewed
On my old battle-dress tonight, my sweet.

(Tenemos que despedirnos, cariño,
Tenemos que irnos, como se van los amantes, para siempre;
. . . .
Renunciamos a todo menos a nosostros mismos,
. . . .
Hicimos del universo nuestro hogar,
. . . .
Nuestros corazones son macizas torres de deleite,
Cruzamos velozmente los siete mares de la muerte.

Pero, cuando todo haya terminado, guardarás la esmeralda
Que te puse en el dedo por la calle;
Y yo guardaré los remiendos que cosiste
En mi viejo traje de campaña, amor mío.)

Los poemas de Alun Lewis figuran en la colección *Ha! Ha! Among the Trumpets* (*¡Ja, ja! Entre las trompetas*, 1944), edición prologada por Robert Graves. En 1966 se publicó el volumen *Selected Poetry and Prose*, que contiene la colección anterior y ocho narraciones en prosa, entre ellas «The Last Inspection» («La última revisión»), «Private Jones» («El soldado Jones»), «Almost a Gentleman» («Casi un caballero») y «The Orange Grove» («El naranjal»). En ellas se percibe el ritmo, la gracia y la finura de humor y sentimiento de su autor.

Keyes. La muerte de Sidney Keyes (1922-43)[29] en la campaña tunecina se consideró la pérdida más importante para la poesía inglesa. Sidney Keyes era un poeta muy consciente y reflexivo, cuya postura filosófica respecto a la función de la poesía, era que ésta debía expresar las relaciones entre lo eterno y el mundo físico. Le preocupaban sobre todo las dos gran-

[29] John Guenther, *Sidney Keyes: A Biographical Inquiry. London Magazine Edition*, 1980. Sidney Keyes, *Collected Poems*, ed. with intr. and a Memoir and notes by Michael Meyer, London, 1945. Idem, *Minos of Crete*, ed. by Michael Meyer, London, 1949.

des realidades del amor y la muerte, que en la guerra cobraban especial relieve. No tiene la calidad musical de Alun Lewis, ni la capacidad delatora de Keith Douglas; pero lo caracteriza una serena y honda expresión personal. Sus *Collected Poems,* publicados en 1945, recogen poemas tan notables como «William Wordsworth», «St. John Babtist», «All Souls: a Dialogue» («Día de los difuntos: diálogo»), «The Bards» y «The Foreign Gate» («La puerta extranjera»). En «The Promised Landscape» («El paisaje prometido»), «Two Offices of a Sentry» («Dos turnos de un centinela») y «The Wilderness» («El desierto») se manifiestan muy eficazmente sus preocupaciones:

How shall I sing for you
Sharing only
The scared dream of a soldier:
A young man's unbearable
Dream of possession?
. . . .
New ranges and rivers
Are never quite revealing
Your promised figure.
(*«The Promised Landscape».)*

(¿Cómo te voy a cantar...
Cuando sólo participo
Del sueño temeroso del soldado:
El sueño insoportable
De posesión soñado por un joven?
. . . .
Las nuevas cordilleras y los ríos
Nunca revelan por completo
Tu prometida figura.)
(«El paisaje prometido».)

At this twelfth hour of unrelenting summer
I think of those whose ready mouths are stopped.
I remember those who crouch in narrow graves.
I weep for those whose eyes are full of sand.
(*«Two Offices of a Sentry».)*

(En este mediodía del verano implacable
Pienso en aquellos cuyas ágiles bocas se cerraron.
Recuerdo a los que están acurrucados en estrechas fosas.
Y lloro por aquellos cuyos ojos están llenos de arena.)
(«Dos turnos de un centinela».)

The red rock wilderness
Shall be my dwelling-place.
. . . .
O never weep for me, my love,
Or seek me in this land:
But light a candle for my luck
And bear it in your hand.
(*«The Wilderness».)*

(El desierto de rojiza roca
Será mi morada.
. . . .
Oh, no llores por mí, amor mío,
Ni me busques en esta tierra:
Enciende una vela por mi suerte
Y llévala en la mano.)

(«El desierto».)

Minos of Crete (Minos de Creta, 1949) es una colección de dramas, narraciones y poemas juveniles, sacada de los cuadernos de Sidney Keyes. Su publicación, como la de los *Collected Poems,* fue cuidada por Michael Meyer.

K. Douglas. Con la poesía apretada y dura de Keith Douglas (1920-44) [30] concluye el panorama poético de la Segunda Guerra Mundial. Douglas estudió en Oxford y murió en Normandía. Ya su narración en prosa de la campaña del desierto, *Alamein to Zem-Zem* (1946), contenía algunos poemas de gran calidad. Sus *Collected Poems* (1951) nos ofrecen su verdadera semblanza. Vemos en ellos al poeta-soldado que responde a la llamada de sus semejantes, censura la corrupción social y comprende —con compasión refrenada— la patética situación de los que luchan en ambos lados y se matan sin odiarse. «Simplify me when I'm Dead» («Simplificadme cuando esté muerto») es un poema de carácter metafísico, en que el poeta pide un recuerdo, acaso una mención, o, por lo menos, el caritativo olvido. El mismo tono se percibe en «Desert Flowers» («Flores del desierto»), flores alimentadas con los cuerpos destrozados por las bombas, mientras los perros aúllan en la noche. La antinomia del amor y de la muerte se revela de nuevo en «The Prisoner», cuando el poeta perfila suavemente con dos dedos el rostro de la amada, para enseñar o aprender a amar, y después se retrae, al pensar que los mismos dedos habían tocado poco antes la pétrea máscara de la muerte. Una de sus composiciones más importantes es «Vergissmeinnicht» («No me olvides»). Es un poema de guerra, duro como los de Owen o Sassoon, con una cuña metafísica parecida a la que se inserta en alguno de los poemas de Stephen Spender sobre la Guerra de España. En el poema de Douglas, es un soldado alemán el que ha perdido la vida. Junto a él, el patético retrato de su novia: «No me olvides». El pensamiento de la novia y el autor del disparo han coincidido fatalmente en su intención opuesta.

Como se desprende de la actitud de los autores mencionados y de su actividad poética, la guerra se acepta como un acontecimiento inexorable. Ante la convicción de que, una vez puesta en marcha la máquina fatal, no puede hacerse nada para detenerla, el poeta admite la guerra como una realidad inevitable, y, al margen de cualquier posición filosófica o religiosa, se dedica a insertar en el contexto bélico sus preocupaciones personales, los parajes y las circunstancias, espirituales y físicas, en que se desarrolla su existencia.

[30] Keith Douglas, *Alamein to Zem-Zem,* London, 1946. Idem, *Collected Poems,* ed. by J. Waller and G. S. Fraser, London, 1951. Idem, *Selected Poems,* ed. with intr. by T. Hughes, London, 1964. Idem, *Collected Poems,* with minor additions and intr. by E. Blunden, London, 1966.

SURREALISTAS, APOCALÍPTICOS Y NEORROMÁNTICOS

Estos tres movimientos: surrealista, apocalíptico y neorromántico, vienen encadenados. El efímero y tardío surrealismo inglés, cuyo representante principal es David Gascoyne, apareció como reacción frente al hermetismo de William Empson (n. 1906) y de Ronald Bottrall (n. 1906).

Gascoyne. David Gascoyne (n. 1916) estuvo en Francia, donde entró en contacto con poetas y artistas surrealistas, entre ellos Salvador Dalí. Su poema «Salvador Dalí» [31] está inspirado en algunos de los cuadros que el pintor español compuso en los años treinta; como en ellos, cada detalle resulta claro e inteligible en sí mismo, y a menudo bello; pero el poema en conjunto no proyecta un significado coherente. Más tarde abandonó el surrealismo para escribir poesía de experiencia personal, que a veces resulta fascinante por su fuerza imaginativa. *Night Thoughts (Pensamientos nocturnos,* 1956) es un intento de poema extenso, parte en verso y parte en prosa, que cierra su *Collected Poems* (1965) y refleja el aislamiento del hombre actual, falto de fe, incapaz de alcanzar una solución religiosa de sus problemas en la oración y en la caridad. El poema «Eve» («Eva») contiene un simbolismo universal; el nombre que le da título sugiere la culpabilidad masculina.

Hendry y Treece. En 1938 aparece, en torno a J. F. Hendry (n. 1912) y Henry Treece (1912-66), el grupo de los apocalípticos, que en sus composiciones en verso y prosa [32] sometían el surrealismo a severa crítica. El movimiento apocalíptico es individualista, políticamente anarquizante, y opone, en cierto modo, una barrera a la tendencia comunista del grupo de Oxford. En los poetas apocalípticos actúa el elemento céltico; se interesan por la revalorización del mito como eje principal de su poesía. Los representantes más significativos de este movimiento, además de los dos citados, fueron Norman MacCaig (n. 1910), G. S. Fraser (n. 1915), Nicholas Moore (n. 1918) y Vernon Watkins (1906-67), a los que se debe añadir la vitalidad poética de Dylan Thomas, que impregna estos movimientos contemporáneos, pero, aunque el movimiento apocalíptico surgió con gran entusiasmo de sus adeptos, es preciso reconocer que, a pesar de sus anhelos liberadores y de sus nobles ideales, no tenía una filosofía lo bastante coherente para mantener su unidad, y pronto comenzó a disgregarse. Desapareció en los años que siguieron a la Segunda Guerra Mundial.

El movimiento apocalíptico fue absorbido y superado por el neorromanticismo, cuyos poetas más importantes son Dylan Thomas, V. Watkins, L. Lee y Heath Stubbs. Los neorrománticos se apartan tanto de la poesía crítica o religiosa en el sentido de Eliot, como de la poesía política y social

---

[31] David Gascoyne, *Man's Life is this Meat* (1936). Idem, *Collected Poems,* London, 1965.

[32] *The New Apocalypse* (1939), *The White Horseman* (1941) y *The Crown and the Sickle* (1944).

de los poetas del grupo de Oxford. En particular, los citados tienen un concepto diferente del mundo, una actitud más contemplativa, una visión profundamente lírica, y no se dejan arrastrar por ilusiones de reformismo social. Reaccionan contra el intelectualismo y el realismo de la poesía de inspiración política y buscan la solución a sus problemas éticos y espirituales en la misteriosa fuerza de la vida, en la fusión del hombre con la naturaleza, en la unidad del amor, en la biología y en la cosmología, en la fascinadora semejanza entre la sangre y los ríos, las células y las estrellas.

Dylan Thomas. Esto se aplica sobre todo a la poesía de Dylan Thomas (1914-53) [33]. Su obra en verso no es muy extensa, pero sí lo más importante de su actividad literaria. Sus primeros poemas aparecieron en los años 1934 y 1936, con los títulos de *Eighteen Poems (Dieciocho poemas)* y *Twenty-five Poems (Veinticinco poemas).* Son dos colecciones sorprendentes, que apasionaron y desconcertaron a lectores y críticos por la energía, la musicalidad, la aparente novedad y la oscuridad con que se manifiesta su visión. No es que en ellos el poeta hubiera fraguado ya el instrumento expresivo que le caracteriza; pero estos poemas eran hasta tal punto originales y utilizaban el lenguaje con tanta audacia y maestría, que, en 1936, en el *Sunday Times,* Edith Sitwell escribió: «ha aparecido un nuevo poeta que muestra claramente la promesa de sus enormes posibilidades», cuya obra está concebida «en grande, tanto por lo que se refiere a los temas como a su estructura». En 1939, se publicaba *The Map of Love (Mapa de amor),* volumen de poesías y cuentos. En los poemas que figuran en él Dylan Thomas manifiesta la experiencia personal del sentimiento religioso y un dominio más perfecto de sus posibilidades expresivas. Con *Deaths and Entrances (Defunciones y nacimientos,* 1946) el poeta se adueña definitivamente de los resortes de su expresión poética —lenguaje, musicalidad y nuevas formas métricas— y triunfa en la empresa de integrar el mundo en su conciencia. A fines de 1952, publicó sus *Collected Poems: 1934-1952,* que recogen casi todas las composiciones de los cuatro libros anteriores y añade siete poemas inéditos. Este volumen contiene su obra fundamental; no llega a doscientas páginas, y recoge unos cien poemas. Lo reducido de su obra poética se debe únicamente a su extremada exigencia. Por eso la elaboración de las emociones del poeta cristaliza muy lentamente en una poe-

[33] Henry Treece, *Dylan Thomas,* London, 1945; 1957. Elder Olson, *The Poetry of Dylan Thomas,* University of Chicago Press, 1954. Derek Stanford, *Dylan Thomas. A Literary Study,* London, 1954. John M. Brinnin, *Dylan Thomas in America. An intimate Journal,* Boston, 1955. Dylan Thomas, *The Legend and the Poet,* ed. by E. W. Tedlock, London, 1960. John Ackerman, *Dylan Thomas. His Life and Work,* London, 1964. Constantine Fitzgibbon, *The Life of Dylan Thomas,* London, 1965. Dylan Thomas, *Collected Poems 1934-52,* London, 1952. Idem, *The Poems,* ed. and intr. by Daniel Jones, London, 1971; 1978. Idem, *Poemas,* selección, traducción y prólogo de Esteban Pujals, Madrid, Adonais, 1955; versión bilingüe, Madrid, Visor, 1976. Idem, *Letters to Vernon Watkins,* ed. with an intr. by Vernon Watkins, London, 1957. Idem, *Selected Letters,* ed. by Constantine Fitzgibbon, London, 1966. Idem, *Portrait of the Artist as a Young Dog,* London, 1954. Idem, *Under Milk Wood. A play for voices,* London, 1954. Idem, *Quite Early one Morning* (Broadcasts), Norfolk, Conn., 1954. Idem, *Adventures in the Skin Trade* (Stories), Norfolk, Conn., 1954.

sía apretada y difícil, de calidad extraordinaria. Desde el brioso y bien resuelto poema juvenil «The force that through the green fuse drives the flower» («La fuerza que por el verde tallo impulsa a la flor»), hasta la oscura e impresionante sinfonía «In the White Giant's Thigh» («En el muslo del Gigante Blanco»), que cierra el volumen, los ojos y la atención se sienten cautivados por títulos apasionados y sugerentes. Aparecen, zigzagueantes de luz, poemas como «Light breaks where no sun shines» («La luz penetra donde no brilla el sol»), «A Winter's Tale» («Cuento de invierno») etc., densos de alusiones y recóndito erotismo, y que, sin merma de su belleza, ofrecen varias posibilidades de interpretación; «Poem in October» y «Fern Hill» («El alcor de los helechos»), evocadores del mundo de la niñez; «There was a Saviour» («Había un Salvador»), «On the Marriage of a Virgin» («Desposorio de una Virgen»), de emocionada inspiración religiosa y, al mismo tiempo, de genial osadía técnica; la extraordinaria secuencia de las doce poesías de «Vision and Prayer» («Visión y oración»), y la cautivadora villanela «Do not go gentle into that good night» («No entres dócilmente en la noche callada»), llenas de profundidad y misterio; y tantos otros poemas tan bellos como difíciles, evasivos y audaces, llenos de significados y alusiones, iluminados por las imágenes de la Vida, el Amor y la Muerte. En el festivo prólogo en verso de los *Collected Poems,* donde el poeta se presenta al lector, y en su desenfadado «In my Craft or Sullen Art» («En mi oficio u hosco arte»), en el que declara a quién se dirige en particular, se manifiestan con toda claridad los anhelos y propósitos de su vocación poética.

The force that through the green fuse drives the flower
Drives my green age; that blasts the roots of trees
Is my destroyer.
And I am dumb to tell the crooked rose
My youth is bent by the same wintry fever.
(«*The force that through the green fuse drives the flower*».)

(La fuerza que por el verde tallo impulsa a la flor
Impulsa mis verdes años; la que agosta la raíz del árbol
Es la que me destruye.
Y yo estoy mudo para decirle a la rosa doblada
Que dobla mi juventud la misma fiebre invernal.)
(«La fuerza que por el verde tallo impulsa a la flor».)

Do not go gentle into that good night,
Old age should burn and rave at close of day;
Rage, rage against the dying of the light.
. . . .
Wild men who caught and sang the sun in flight,
And learn, too late, they grieved it on its way,
Do not go gentle into that good night.
. . . .
And you, my father, there on the sad height,
Curse, bless, me now with your fierce tears, I pray.

Do not go gentle into that good night.
Rage, rage against the dying of the light.
(«Do not go gentle into that good night».)

(No entres dócilmente en la noche callada,
Que al morir la luz la vejez debería
Delirar y arder; odia, odia el fin de la jornada.
. . . .
Los locos, que el sol cogisteis al vuelo en vuestra «albada»,
Y advertisteis, demasiado tarde, la ofensa que le hacíais,
No entréis dócilmente en la noche callada.
. . . .
Y tú, padre mío, desde tu cima alejada,
Maldíceme o bendíceme con voz airada o pía.
No entres dócilmente en la noche callada.
Odia, odia feroz el fin de la jornada.)
(«No entres dócilmente en la noche callada».)

Dylan Thomas era un poeta esencial. En su poesía no entraron nunca los problemas intelectuales o sociales sin previa depuración, y sólo aparecen en su intrínseco valor poético. El poeta tenía el don de la autenticidad, le atraía el milagro del mundo y de la existencia, y se sentía impulsado a interpretar poéticamente su belleza. Poeta de fe irracional e intensa, escribía por el deleite religioso de cantar la obra de Dios y ponerla ante los ojos de los hombres. Por eso su poesía no se remansa en la descripción del paisaje británico, tan amado por los poetas georgianos; no refleja la depresión espiritual de la posguerra; no se ilusiona con algún sistema político más o menos utópico ni proclama las excelencias de la máquina. Dylan Thomas, en su poesía, sólo se interesa por el hombre y por el mundo; el hombre y este momento luminoso entre el nacimiento y la muerte. ¿Hasta qué punto el elemento celta, que tantas veces ha vigorizado la poesía inglesa, ha influido en Dylan Thomas? ¿En qué medida su procedencia de Gales y las características raciales y culturales de esta región han contribuido a hacer de él un gran poeta? Lo cierto es que en su obra alienta esa poesía total, sorprendente y avasalladora por la apasionada presentación de sus temas, por la misteriosa musicalidad de su verso, por la osadía y riqueza de sus alusiones y metáforas, radiantes de esplendor imaginativo. La mejor edición de los poemas de Dylan Thomas es la que realizó y prologó su amigo Daniel Jones en 1971: *Dylan Thomas: The Poems* (revisada, 1978). El volumen contiene setenta y tres títulos más que la de 1952, tres apéndices de poemas primerizos o inconclusos, una valoración de la métrica de Dylan Thomas por Jones, y más de treinta páginas de notas relativas a las composiciones que forman la colección.

Watkins. Vernon Watkins (1906-67) [34] era galés, como Dylan Thomas, y entre ambos existía una íntima amistad y una indudable afinidad poética.

---

[34] Kathleen Raine, *Watkins. Poet of Tradition, Anglo-Welsh Review,* 14, 1964. Vernon Watkins, *Ballad of Mari Lwyd,* London, 1941. Idem, *The Lamp and the Veil,* London, 1945. Idem,

Watkins, hombre retraído y sencillo, tenía grandes cualidades líricas. Su poesía neorromántica, de gran musicalidad, tiene substratos religiosos y está muy influida por los poetas metafísicos ingleses del siglo XVII. Convencido de que, como dice Yeats, un buen poema es siempre un golpe de suerte («Yeats in Dublin»), Watkins aligera de pensamiento su poesía, evita la tentación sociológica y se abandona a un fluir natural del verso, que no pocas veces cuaja en composiciones de calidad excelente. Ha escrito varias colecciones de poemas —entre ellas *Ballad of Mari Lwyd* (1941), *The Lady with the Unicorn* (1948), *The Death Bell (La campana fúnebre* (1954), *Cypress and Acacia* (1959)—, que le distinguen como brillante actualizador de la balada y uno de los grandes líricos modernos. *Fidelities (Fidelidades,* 1968) es un volumen revelador de verdades sencillas y profundas, que reflejan su finura espiritual, su modestia y su grandeza de alma.

I know a tree as dry as yours.
The patient leaf is put forth late.
Its life is anchored in the hours
For which the heart must wait.
(«Vine».)

(Conozco un árbol tan seco como el tuyo.
Sus pámpanos pacientes brotan tarde.
Su vida está anclada en las horas
Por las que el corazón debe esperar.)
(«Vid».)

Not in the speculative skies
Instruction lies,
But in the nails of darkness driven
Into these hands which hold up heaven.
(«Good Friday».)

(La instrucción no reside
En los cielos especulativos,
Sino en los clavos de oscuridad hincados
En estas manos que sostienen el cielo.)
(«Viernes Santo».)

Lee. Laurie Lee (n. 1914) [35] es un poeta exigente, y, en consecuencia, su producción es escasa. Como Watkins, Lee empezó a publicar sus poemas relativamente tarde: su primera colección fue *The Sun my Monument*

The Lady with the Unicorn, London, 1948. Idem, *The Death Bell (Poems and Ballads),* London, 1954. Idem, *Cypress and Acacia,* London, 1959. Idem, *Selected Poems 1930-60,* London, 1967. Idem, *Fidelities,* London, 1968.

[35] Laurie Lee, *The Sun my Monument,* London, 1944. Idem, *The Bloom of Candles,* London, 1947. Idem, *The Voyage of Magellan.* A dramatic chronicle for radio, London, 1948. Idem, *Peasant's Priest,* A play, Canterbury, 1954. Idem, *My Many-Coated Man,* London, 1955. Idem, *Selection,* London, 1960. Idem, *A Rose for Winter,* Travels in Andalusia, London, 1955. Idem, *Cider with Rosie,* London, 1959. Idem, *The Firstborn,* London, 1964. Idem, *As I Walked out One Midsummer Morning,* Autobiography, London, 1969.

(El sol mi monumento, 1944), seguida de *The Bloom of Candles (Floración de velas,* 1947) y *My Many-Coated Man (Mi hombre de muchas chaquetas,* 1955). Las características esenciales de su poesía son la pureza, la delicadeza y una utilización directa de la síntesis; su actitud es intransigentemente lírica. A pesar de pertenecer a una generación dominada por las preocupaciones políticas y sociales, su poesía permanece impoluta, libre de las contaminaciones propagandísticas de nuestro tiempo. Laurie Lee se acerca al mundo físico y a la vida con el frescor de una mañana primaveral mediterránea. Nacido en el campo, tiene el sentimiento auténtico de la naturaleza y un vínculo indestructible con la tierra, los animales y las plantas. Su radio de acción no es amplio; no puede serlo, pues su amor a la naturaleza es total y absorbente; la naturaleza renovada cada día, cada estación, con exuberancia y belleza inagotables, como suprema lección moral de humildad y lirismo.

Poemas como «Milkmaid» («La vaquera») y «The Three Winds» («Los tres vientos») son perlas del género bucólico; en «Day of these Days» («Día de estos días») y «April Rise» («Amanecer de abril») resuena el canto matinal de la naturaleza; «At Night» («De noche) y «Thistle» («Cardo») más subjetivos, funden al poeta con el objeto en un auténtico fuego imaginativo; en «Twelfth Night» («Noche de Reyes») y en «The Easter Green» («El verdor de Pascua») late una percepción religiosa evasiva:

The girl's faint treble, muted to the heat,
calls like a fainting bird across the fields
to where her flock lies panting for her voice,
their black horns buried deep in marigolds.

They climb awake, like drowsy butterflies,
and press their red flanks through the tall branched grass,
and as they go their wandering tongues embrace
the vacant summer mirrored in their eyes.

(*«Milkmaid».)*

(La débil voz de la muchacha, ensordinada por el calor,
llama como un ave al cruzar los campos desmayada,
hacia donde yace su rebaño, jadeando por su voz,
con sus negros cuernos entre las maravillas enterrados.

Despiertan y se levantan, cual mariposas, amodorradas
y con sus rojos flancos apartan la alta hierba,
y al caminar, abrazan sus lenguas vagabundas,
el ocioso verano reflejado en sus ojos.)

(«La vaquera».)

En 1964 se publicó *The Firstborn (La primogénita),* composición poemática poco extensa sobre el nacimiento y los primeros meses de su hija. Está escrita en una prosa tierna, humorística y sencilla. Esta prosa poética aparece ya en *A Rose for Winter (Una rosa para el invierno,* 1955), libro sobre Andalucía, lleno de color y belleza; en *Cider with Rosie (Sidra con*

Rosita, 1959), narración que evoca su mundo juvenil en los Cotswolds, y nuevamente en *As I Walked out One Midsummer Morning (Cuando partí una mañana a mitad del verano,* 1969), obra que refleja con vivacidad las primeras memorias de sus andanzas por España.

Heath-Stubbs. En este grupo de poetas cabe citar a John Heath-Stubbs (n. 1918)[36], interesante por la independencia con que trata los temas políticos y sociológicos, por su hondura introspectiva, su sensibilidad humorística y su acercamiento a la vida con un talante humano, personal y costumbrista[37].

POETAS DE ESTRO TRANQUILO Y OTROS
DE INSPIRACIÓN MEDITERRÁNEA

Edwin Muir y Kathleen Raine no tienen un programa poético explícito, pero su visión de los grandes temas, y también la de los menudos detalles de la vida, se apoya siempre en una filosofía profunda o en una verdad auténtica, impregnada de humanidad y ternura.

Muir. Edwin Muir (1887-1959)[38] tenía una imaginación poderosa, y su actitud ante la vida era reflexiva y ponderada. Sus *Collected Poems* (1960) dan la medida del poeta. Ellos ilustran su visión del mundo mediante contextos bíblicos y clásicos, que Muir relaciona con el presente y de los que se sirve para explicarse los problemas y los acontecimientos actuales. Los poemas «The Fall» («La caída»), «The Wayside Station» («Apeadero»), «Moses» («Moisés»), «Sappho» («Safo»), «The Laberinth», «Oedipus», «Adam's Dream» («El sueño de Adán»), «The Annunciation», «The Killing», («La crucifixión»), pertenecientes a distintos períodos de su producción, demuestran su alta calidad poética.

The angel and the girl are met.
Earth was the only meeting place.
For the embodied never yet
Travelled beyond the shore of space.
The eternal spirits in freedom go.

See, they have come together, see,
While the destroying minutes flow,

---

[36] John Heath-Stubbs, *Selected Poems,* London, 1965. Idem, *Satires and Epigrams,* London, 1968. Idem, *Artorius,* London, 1973. Idem, *Indifferent Weather,* London, 1975. Idem, *The Watchman's Flute,* Manchester, 1978.

[37] Para una apreciación de la poesía de John Heath-Stubbs, ver el capítulo XII de mi libro *La poesía inglesa del siglo XX,* Madrid, SGEL, 1980.

[38] D. Hoffman, «Muir: The Story and the Fable», en *Yale Review,* 55, 1966. Ian Jack, «Edwin Muir», en *Filología Moderna,* 6, Madrid, 1968. Willa Muir, *Belonging. A Memoir,* London, 1968. Edwin Muir, *Collected Poems 1921-58,* ed. by Willa Muir, London, 1960. Idem, *Essays on Literature and Society,* London, 1965. Idem, *Sir Walter Scott's Lectures 1940-8,* Edinburgh, 1950. Idem, *An Autobiography,* revised ed., 1954; London, 1964.

Each reflects the other's face
Till heaven in hers and earth in his
Shine steady there.

. . . .

Outside the window footsteps fall
Into the ordinary day
And with the sun along the wall
Pursue their unreturning way.

. . . .

But through the endless afternoon
These neither speak nor movement make,
But stare into their deeping trance
As if their gaze would never break.

(«*The Annunciation*».)

(Se han encontrado el ángel y la niña.
La tierra era el único lugar para el encuentro.
Porque los seres corporales aún nunca
Han viajado más allá de la playa del espacio.
Los espíritus eternos con libertad se mueven.

Mirad, se han conjuntado, mirad,
Mientras fluyen los minutos destructores,
Cada uno refleja la faz del otro
Hasta que el cielo en la de ella y en la de él la tierra
Brillan estáticamente.

. . . .

Fuera de la ventana se oyen pasos
Hacia el día ordinario
Y con el sol a lo largo del muro
Prosiguen su camino sin retorno.

. . . .

Mas durante la tarde sin fin
Ni hablan ni se mueven,
Pero se miran arrobados en su éxtasis profundo
Como si su mirada nunca fuera a quebrarse.

(«La Anunciación».)

Kathleen Raine. Aunque había colaborado en *New Verse* por los años treinta, Kathleen Raine (n. 1908) [39] no tuvo cierta notoriedad hasta que, en 1943, apareció su primer volumen de poemas, *Stone and Flower (Piedra y flor).* La publicación de sus *Collected Poems* (1956) le otorgó el prestigio de que hoy goza. La poesía de Kathleen Raine es esencialmente lírica y produce la impresión de haber sido escrita con gran sinceridad. Es una poesía contenida, sosegada y austera. No es que no refleje la lucha y las contradicciones de la vida; pero consigue presentarse como una solución

[39] Kathleen Raine, *Collected Poems,* London, 1956. Idem, *The Hollow Hill and other Poems 1960-4,* London, 1965. Idem, *Six Dreams and other Poems,* London, 1968. Idem, *The Lost Country,* London, 1971. Idem, *On a Deserted Shore,* London, 1973. Idem, *The Oval Portrait,* London, 1977. Idem, *Defending Ancient Springs,* Essays in Literature, London, 1967. Idem, *Blake and Tradition,* London, 1969. Idem, *Faces of Day and Night,* Autobiography, London, 1972.

del conflicto interno, en una bella y conciliadora ecuación de serenidad y de paz. Poemas como «The End of Love» («Fin del amor») o «The Unloved» («La no amada») responden a esta callada lucha. Otras de sus composiciones manifiestan el misterioso poder de la naturaleza, coincidiendo a veces con Dylan Thomas. Uno de sus poemas más patéticos es el tercero de «Three Poems of Incarnation»; en él los hijos no nacidos rondan de noche la conciencia de las madres, implorando que les abran las puertas de la vida. *The Hollow Hill (La colina hueca,* 1965) recoge poemas que, como «Rose», «The Hollow Hill» y «The Star» («La estrella»), presentan el sentido profundo de las cosas y su conexión con la vida humana y con la vida personal de la poetisa. Kathleen Raine insiste a menudo delicadamente en el misterio de la naturaleza y de la vida:

Who knows the beginning?
In the vein in the sun in the rain
In the rock in the light in the night there is none.
What moves light over water? An impulse
Of rose like the delight of girl's breasts
When the nipples bud and grow a woman.

(«*Rose*».)

(¿Quién conoce el origen?
En la vena en el sol en la lluvia
En la roca en la luz en la noche no lo hay.
¿Qué es lo que mueve a la luz sobre el agua? Un impulso
De rosa semejante al deleite de unos pechos de niña
Cuando los pezones brotan y cuajan una mujer.

(«Rosa».)

El talante de Kathleen Raine es casi siempre de tendencia metafísica. Siente con melancólica ternura, y transforma sus pensamientos y emociones en poemas que, muchas veces, de puro esenciales, parecen esbozos de poemas. *The Lost Country (El país perdido,* 1971) sigue esta orientación. Dos títulos sugestivos de este volumen son: «Judas-Tree» («El árbol de Judas») y «Falling Leaves» («El caer de las hojas»). *On a Deserted Shore (En una orilla desierta,* 1973) recoge ciento treinta poemas muy breves. Más que poemas son destellos poemáticos. Pensamientos o sentimientos mínimos, expresados o apuntados en cuatro u ocho versos sin rima. Abre la colección «The Faint Stars Said» («Dijeron las débiles estrellas») y la cierra «Suddenly the Trees Looked Strangely Beautiful» («De pronto los árboles parecieron extrañamente hermosos»). Los poemitas contenidos en ella son a modo de una serie orgánica de breves meditaciones sobre los sueños, los deseos, la muerte, sobre multitud de interrogantes y sugerencias que en torno a la vida pueden presentársele a un espíritu inquieto. Bastantes poemas de *The Oval Portrait (El retrato ovalado,* 1977) responden a la definición establecida de la poesía de Kathleen Raine; pero algunos siguen rumbos neorrománticos, tanto en su contenido como en su expresión, así «I Went Out In the Naked Night» («Salí de noche cerrada»), de tema religioso, que evoca, sin nombrarla, la figura de Jesús en un marco evangélico de

estrellas, conchas, playas, barcas y esperanzados ensueños. «Harvest of Learning I Have Reaped» («Cosecha de saber he recogido») advierte que ni la sabiduría, ni siquiera la religión, pueden curar el corazón mejor que la naturaleza: la hierba, el rocío, el cielo claro y la colina; pero llega un momento en que el alma puede prescindir de todo.

Betjeman. También John Betjeman (1906-84)[40] es un poeta independiente, de estilo georgiano actualizado. Sus poemas comenzaron a aparecer desde 1932; pero sólo después de publicarse, en 1948, la selección de su poesía, hecha por John Sparrow, se le reconoció como uno de los poetas más populares de Inglaterra. Y al ver la luz, en 1958, sus *Collected Poems*, recopilados y presentados por lord Birkenhead, la aceptación del libro fue tan general que habría que retroceder a los tiempos de Tennyson para encontrar un éxito semejante. En el prólogo de los *Selected Poems* (1948), observa John Sparrow que lo que caracteriza la poesía de Betjeman es su sentido local, y afirma —hecho cierto— que no es un poeta de la naturaleza al estilo amplio de Wordsworth, sino más bien en la línea paisajista y concreta de George Crabbe. Este sentido realista ha inducido a catalogar falsamente a Betjeman como poeta neogeorgiano y descriptor de barrios urbanos, que no son su tema exclusivo, pues con verdadero instinto poético registra sus impresiones de cualquier procedencia. Además de su interés por la naturaleza, llaman la atención en Betjeman sus manifestaciones de asombro, incluso de horror, ante la vulgaridad y el vandalismo de que la vida moderna ha dado muestras al derribar tantos edificios nobles de Londres para sustituirlos por inmensas cajas de cemento, iluminadas con luz fluorescente, y sembrar los hermosos campos ingleses de casuchas deprimentes, tanto desde el punto de vista estético como humano. Ésta es la clase de progreso que Betjeman no puede comprender. Por eso acusa a los responsables de estas edificaciones cuadriculadas, tan feas como humillantes. La trayectoria poética de Betjeman comienza en 1932 con *Mount Zion; or, In Touch with the Infinite (Monte Sión; o en contacto con el infinito)* y sigue con *Continual Dew: A Little Book of Bourgeois Verse (Rocío continuo: Un librito de versos burgueses,* 1937), *Old Lights for New Chancels: Verses Topographical and Amatory (Luces viejas para presbiterios nuevos: Poemas topográficos y amorosos,* 1940), *New Bats in Old Belfries (Murciélagos nuevos en campanarios viejos,* 1945), más una colección de *Poems and Short Pieces (Poemas y composiciones breves),* publicada por W. H. Auden en Nueva York el año 1947. La notoriedad alcanzada con la aparición de *Selected Poems* (1948) se confirma con la publicación de *A Few Late Chrysanthemums (Un puñado de crisantemos tardíos,* 1954), y se ve superada por la primera edición de sus *Collected Poems* (1958). Desde entonces, lo más importante de la producción poética de Betjeman es *High and Low (Altitudes y llanuras,* 1966), volumen incluido en los *Collected Poems* (edición de

[40] John Betjeman, *Collected Poems,* compiled and intr. by the Earl of Birkenhead, London, 1958; 1970. Idem, *Summoned by Bells,* London, 1960. Idem, *High and Low* (incluido en *Collected Poems,* 1970), London, 1966. Idem, *A Nip in the Air,* London, 1974.

1970), *Summoned by Bells (Convocado por las campanas,* 1960) y *A Nip in the Air (Un aire que corta,* 1974). Fue nombrado poeta laureado en 1972.

Aunque la relación de poetas ingleses que por una u otra razón han vivido en países mediterráneos y han escrito sobre ellos podría ser extensa, los más destacados de este grupo son Spencer, Durrell y Ross.

Durrell y Ross. Lawrence Durrell (n. 1912)[41] es más conocido en el mundo de habla española como novelista y autor de *The Alexandrian quartet* (1957-60). Pero no debemos olvidar que empezó como poeta, y que en sus *Collected Poems* (1968) aparecen poemas como «Lesbos», «Patmos», «At Corinth», «Daphnis and Cloe», «Alexandria» y «Olives», de clara inspiración mediterránea. Al estilo seco y cortado de Spencer, Durrell opone una acusada nota lírica o un verso matizado de sensualidad. Alan Ross (n. 1922)[42], actual director de *The London Magazine,* se ha inspirado en las distintas etapas del itinerario de su vida. En *Something from the Sea (Algo de la mar,* 1954) hay una sección titulada «En Route», que refleja impresiones de sus viajes por el Próximo Oriente, Italia, el litoral catalán, Palma de Mallorca y Barcelona. En estos poemas, la síntesis mediterránea de belleza y decadencia, interpretada con tanto equilibrio lírico por Bernard Spencer en sus poemas sobre Grecia, se observa con ojos más críticos, que analizan como fenómenos separados la decadencia y la belleza.

B. Spencer. Bernard Spencer (1909-63)[43] es el poeta más representativo del grupo mediterráneo. *Aegean Islands (Islas egeas,* 1946) contiene temas tan atractivos como «Delos», «Olive Trees» («Olivos»), «Sarcophagi», tratados con delicado realismo y hondo sentido interpretativo de esta cultura. La nota principal de su colección *The Twist in the Plotting (Cambio de argumento,* 1960) es su unidad mediterránea. Aparte unos pocos poemas de asunto inglés, la mayoría de los poemas que contiene —sobre Grecia, Italia o España— pueden distribuirse en dos grupos: oriental y español. En el primero los hay de tanta fuerza evocativa como «Feathery Grasses» («Hierbas plumosas»), «In Athens» y «The Boats» («Las barcas»), en los que hallamos el mismo paisaje y ambiente de la Antigüedad, la persuasiva gracia de la muchacha ateniense, que despierta, como un aldabonazo, hondas reminiscencias en el corazón del poeta, o la exacta silueta de unas barcas, evocadoras de sus actividades y de sus hombres; barcas como las que bogaron por estas aguas, hombres como los que en estas regiones vivieron, ama-

[41] Esteban Pujals, «Poetas ingleses de inspiración mediterránea», en *Revista de la Universidad Complutense,* n.º 3, Madrid, 1981. Lawrence Durrell, *Collected Poems,* London, 1968. Idem, *Vega and other Poems,* London, 1973. Idem, *Selected Poems,* London, 1977. Ver a Lawrence Durrell como novelista en el capítulo X, subcapítulo 2.

[42] Alan Ross, *Poems 1942-67,* London, 1967. Idem, *The Taj Express. Poems 1967-73,* London, 1973. Idem, *Open Sea,* London, 1975.

[43] Esteban Pujals, «La inspiración mediterránea de Bernard Spencer», capítulo 17 de *Drama, pensamiento y poesía en la literatura inglesa,* Madrid, Rialp, 1965; 1982. Bernard Spencer, *Collected Poems,* London, 1965. Idem, *Collected Poems,* ed. with intr. by Roger Bowen, Oxford, University Press, 1981. Bernard Spencer fue coeditor con Stephen Spender de *Oxford Poetry 1930* y con R. Goodman de *Oxford Poetry 1931.*

ron y viajaron desde los albores de la historia. Entre las composiciones de Spencer con tema español sobresalen tres poemas madrileños —«Morning in Madrid» («Una mañana en M.»), «Notes by a Foreigner» («Notas de un extranjero») y «The Lottery Sellers» («Los vendedores de lotería»)— en los que Spencer logra captar con gráfica precisión momentos y cuadros de la ciudad.

Encounters with frequent phantoms,
women whose beauty lays a hand on your gut:
the sound of the impetuous language,
. . . .
Your wish to build them all
into one vision, with traffic bells, the fine
knives of the whistles, and the blind,
tapping to the world like caught souls down a mine.
. . . .
Doomed sunsets like the hell
over a town bombarded,
. . . .
The echo-light no town
(of this at least you are sure) can parallel.

(«Notes by a Foreigner».)

(Encuentros con frecuentes hechizos,
mujeres cuya belleza te mete la mano en las entrañas;
el sonido de esta lengua impetuosa,
. . . .
El deseo de estructurarlo todo
en un visión, campanas del tranvía, finos
cuchillos de los silbatos, y los ciegos
golpeando la puerta del mundo como almas encerradas en una mina.
. . . .
Predestinadas puestas de sol como un infierno
sobre una ciudad bombardeada,
. . . .
La luz-eco que ninguna ciudad
(de esto al menos se está seguro) puede igualar.)

(«Notas de un extranjero».)

Los *Collected Poems* de Spencer aparecieron en 1965, editados por su amigo Alan Ross. En 1981, Roger Bowen publicó una nueva edición, que se puede considerar definitiva. En ella se recogen veintiséis poemas inéditos, escritos entre 1935 y 1963.

LA POESÍA RECIENTE

Hacia 1955, un grupo de poetas jóvenes constituyeron «The Movement» [44]. Las directrices que caracterizaban a este movimiento no eran

[44] Blake Morrison, *The Movement* (English Poetry and Fiction of the 1950's.), Oxford University Press, 1980.

grandilocuentes ni ambiciosas, y la principal preocupación de los agrupados en él era escribir poesía sincera, limpia y precisa. Robert Conquest (n. 1917) presentó en la antología *New Lines* (1956) una selección de nueve poetas. En la introducción se manifestaba que no se pretendía ofrecer grandes sistemas teóricos, construcciones imaginativas ni imperativos místicos, sino, sencillamente, presentar una actitud empírica ante el hombre y los acontecimientos. Las principales figuras de «The Movement» son Larkin, Enright y Elizabeth Jennings. Kingsley Amis (n. 1922) y John Wain (n. 1925), que también pertenecen al grupo, son más conocidos como novelistas que como poetas [45].

Larkin. Philip Larkin (n. 1922) [46] es el poeta más característico del movimiento. Siguiendo el magisterio de Thomas Hardy, Larkin escribe para librar del olvido los pensamientos y emociones que considera válidos para sí mismo y para los demás. Su poesía, dura y voluntariamente gris, es de una gran sinceridad y excluye el profesionalismo poético; evita la imagen requerida, la frase esperada. Confiesa que no le atrae la poesía culturalista, filosófica o histórica, y en sus poemas demuestra que rehúye lo que puede parecer importante o llamativo, para hacer poesía de lo cotidiano, de lo poco interesante —apoético—, que es lo que más abunda en la vida. Larkin es un poeta muy observador; su verso recio y sobrio está impregnado de comprensión y humanidad. Ha publicado colecciones como *The Less Deceived (El menos decepcionado,* 1955) y *The Whitsun Weddings (Bodas de Pentecostés,* 1964), que incluyen poemas tan acabados como «Wedding-Wind» («Viento de boda»), «Wants» («Necesidades») y «Deceptions». Aunque, según él, la poesía no debe aspirar a ser demasiado elevada ni demasiado profunda, en alguno de sus poemas, por ejemplo, en «Church Going» («Ir a la iglesia»), lamenta la decadencia de la vida religiosa en nuestro tiempo, y consigue acentos de sentida emoción y de honda experiencia humana:

Once I am sure there's nothing going on
I step inside, letting the door thud shut.
....
A serious house on serious earth it is,
In whose blent air all our compulsions meet,
Are recognized, and robed as destinies.
And that much never can be obsolete.

(«Church Going».)

(Cuando estoy seguro de que no ocurre nada
Entro y cierro la puerta con un sordo ruido.
....

---

45 Kingsley Amis y John Wain, como poetas, se estudian en el capítulo XIV de mi libro *La poesía inglesa del siglo xx,* Madrid, SGEL, 1980.

46 José M. Jaumá, *La poesía de Philip Larkin,* tesis doctoral, Universidad de Baracelona, 1979. Andrew Motion, *Philip Larkin,* London, 1982. Philip Larkin, *The North Ship,* London, 1945. Idem, *The Less Deceived,* London, 1955. Idem, *The Whitsun Weddings,* London, 1964. Idem, *High Windows,* London, 1974.

Un edificio serio en una tierra seria,
En cuyo aire mezclado todos nuestros apremios se concentran,
Se reconocen, y se revisten de destino.
Y todo eso nunca puede ser arcaico.)

Larkin es un poeta muy contenido, y no suele escribir más de tres o cuatro poemas al año. Esto explica el espacio que media entre la primera colección *The North Ship (Barco del Norte,* 1945), y los dos volúmenes de 1955 y 1964. La esperada recopilación de sus poemas dispersos de los diez años siguientes apareció en 1974, con el título de *High Windows (Altas ventanas).* En ella se revela como uno de los poetas más eminentes del momento actual. Larkin sigue en este volumen la misma orientación que en sus dos títulos anteriores, pero amplía el marco temático con aportaciones nuevas. No suele ser poeta experimental, aunque tampoco anecdótico. Puede tener momentos de arranque metafísico, pero lo que mejor domina es la reflexión madura y profunda sobre las experiencias de su propia vida o del entorno social. Como en otras colecciones, presenta una diversidad de temas que van desde la ironía de los nuevos modos de concebir la vida hasta la hondura poético-religiosa, pasando por la acusación del libertinaje moderno y la censura contra gobernantes que se resignan a ver disminuir el prestigio nacional con tal de que Inglaterra conserve un buen nivel de comodidad y una economía desahogada. En «Annus Mirabilis», Larkin adopta el título del célebre poema de Dryden para expresar experiencias muy distintas, haciendo que los acontecimientos grandiosos o heroicos cantados por Dryden se transformen irónicamente en el estallido de la libertad sexual de los años sesenta. En este decenio se rompe la barrera erótica; la romántica carrera amorosa hacia la meta matrimonial se convierte en un tranquilo consenso en que —aparentemente— todos salen ganando, y se empieza a desarrollar un brillante juego en el que parece que nadie pierde:

Sexual intercouse began
In nineteen sixty-three
(Which was rather late for me)
Between the end of the Chatterley ban
And the Beatles' first LP.

(La libertad sexual comienza
En mil novecientos sesenta y tres
(Más bien algo tarde para mí):
Entre el final del veto de *Lady Chatterley*
Y el primer LP de los Beatles).

«Homage to a Government» («Homenaje a un gobierno», 1969) es la acusación del poeta, como inglés y como hombre, contra la actitud acomodaticia de los gobernantes y los gobernados de Gran Bretaña, que se avienen a ceder irresponsablemente pedazos del Imperio por indolencia, por falta de espíritu rector y llevados por el mezquino afán de no andar escasos de dinero. Es la actitud de tantos políticos, de tantos padres de familia, sacerdotes y profesores. Lo importante es que nadie tenga que esforzarse, que

nadie se queje, que todos anden holgados de dinero. Es la historia moderna de Esaú:

Next year we are to bring the soldiers home
For lack of money, and it is all right.
Places they guarded, or kept orderly,
Must guard themselves, and keep themselves orderly.
We want the money for ourselves at home
Instead of working. And this is all right.

(El año próximo traeremos los soldados al país
Por falta de dinero, y está muy bien.
Lugares que protegían, o mantenían en orden,
Deberán protegerse y mantenerse en orden ellos mismos.
Necesitamos el dinero para nosotros en el país
En vez de trabajar. Y esto está muy bien.)

Larkin apunta aquí a la rendición de valores más elevados, que siempre han movido la historia, ante comodidades temporales y pobres intereses particulares. ¿Qué importa la misión civilizadora de un Imperio, comparada con los buenos ingresos de sus súbditos, con el disfrute de la vida en las discotecas, en los bares, cines, viajes subvencionados, y otros lugares y medios de recreo?

The statues will be standing in the same
Tree-muffled squares, and look nearly the same.
Our children will not know it's a different country.
All we can hope to leave them now is money.

(Las estatuas seguirán en pie en las mismas
Plazas embozadas con árboles, y parecerán casi las mismas.
Nuestros hijos no sabrán que es un país distinto.
Todo lo que esperamos poder dejarles ahora es dinero.)

En «The Explosion» asistimos a un completo cambio temático y a una vuelta a la intensidad poética. Con palabra sencilla y precisa, Larkin sitúa al lector ante una explosión minera. No se espere la nota sentimental ni la descripción aparatosa de la catástrofe. Ocurre de un modo ordinario, sin dramatismos, como tantas cosas grandes y pequeñas, felices o dolorosas. Los mineros se dirigen de madrugada hacia el pozo de la mina: hablan, fuman, tosen:

One chased after rabbits; lost them;
Came back with a nest of lark's eggs;
Showed them; lodged them in the grasses.

(Uno persiguió conejos; se le escaparon;
Pero halló un nido de alondra con huevos;
Se los mostró; los albergó en la hierba.)

Barbudos, pecosos, padres, hermanos, entran, riendo y diciéndose apodos, por las altas puertas de la mina. Al mediodía se produce una explosión.

Las vacas dejan un momento de rumiar. El sol se oscurece como si se envolviera en una bufanda de bochorno.

The dead go on before us, they
Are sitting in God's house in comfort,
We shall see them face to face—

Plain as lettering in the chapels
It was said, and for a second
Wives saw men of the explosion

Larger than in life they maneged—
Gold as on a coin, or walking
Somehow from the sun towards them,

One showing the eggs unbroken.

(Los muertos nos preceden, ellos están
Sentados felizmente en la casa de Dios,
Los veremos cara a cara...

Claro como las inscripciones de las capillas
Esto se dijo, y por un instante
Las mujeres vieron a los hombres de la explosión

Más grandes de lo que fueron en vida:
Oro como en una moneda, o caminando
De algún modo hacia ellas, desde el sol,

Uno mostrando enteros los huevos de alondra.)

En estas estrofas, Larkin ha pasado de lo ordinario a lo transcendental de la vida sin ninguna estridencia, adoptando la austera palabra teológica y el simbolismo poético con toda naturalidad.

Se debe a Larkin la selección poética *The Oxford Book of Twentieth Century English Verse* (1973), que incluye poetas que van desde Wilfred Blunt y Thomas Hardy, en la frontera de los siglos XIX y XX, hasta el año 1970, con Barry Cole y Brian Patten.

Enright. D. J. Enright (n. 1920)[47] tiende a la comunicabilidad y al deseo de ser comprendido. Su credo poético está fielmente expresado en el irónico poema «Why isn't your poetry more personal?» («¿Por qué tu poesía no es más personal?»), que expone con laconismo la imposibilidad que el hombre de hoy tiene para ser —y, por tanto, parecer— personal, en un mundo que ha destruido la intimidad y el individualismo. Su libro de poemas *Bread Rather Than Blossoms (Pan en vez de ramas en flor,* 1956) refleja aspectos de la vida japonesa; *Some Men are Brothers (Algunos hombres son hermanos,* 1960) contiene poemas sobre Siam, Berlín y el Japón; en

[47] D. J. Enright, *The Laughing Hyena*, London, 1953. Idem, *Bread Rather than Blossoms*, London, 1956. Idem, *Some Men are Brothers*, London, 1960. Idem, *Addictions*, London, 1962. Idem, *Old Adam*, London, 1965. Idem, *Selected Poems*, London, 1968. Idem, *Foreign Devils*, London, 1972. Idem, *Daughters of Earth*, London, 1972. Idem, *Rhyme Times, Rhyme*, London, 1974. Idem, *Sad Ires*, London, 1975. Idem, *Paradise Illustrated*, London, 1978. *The Oxford Book of Contemporary Verse 1945-1980*, chosen by D. J. Enright, Oxford University Press, 1980. Idem, *Collected Poems*, Oxford University Press, 1981.

Addictions (Aficiones, 1962) hay composiciones tan efectivas como «Village Classes», «Campus in Vacation», «Making Love» («Hacer el amor»), que con una versificación precisa y desnuda responden con humorismo, escueta sencillez o distorsión paradójica a las realidades de la vida condensadas en sus enunciados. El último poema citado es una irónica advertencia al mundo moderno: una vez realizado el amor, aparecen sus frutos alborotando por la casa y gritando: «Es más fácil hacernos que deshacernos.» En *Foreign Devils (Diablos extranjeros,* 1972) destaca por su sagacidad y audacia el poema «Old News» («Vieja noticia»). Trata de la muerte de Dios, y expone cómo este supuesto ha dejado un vacío que la humanidad no consigue llenar. La conclusión a que llega el poeta —que no intenta proponer ninguna solución original— es que los hombres nó han acertado, y que alguien tendrá que decidirse a hacerlo mejor. En la colección *Daughters of Earth (Hijas de tierra,* 1972), Enright sigue describiendo ambientes de la época y comentando hechos y situaciones de la vida diaria. Su poesía es sólidamente objetiva, aunque, como es natural, el poeta permanece en el centro de su visión. «Terminal» presenta interrogativamente el problema de la discriminación racial —o nacional— que surge al final de un viaje. Los viajeros son aquí un matrimonio y su hijo. El padre, inglés, se pone en una cola; la madre, china, en otra. ¿En qué cola debería ponerse el niño? Alguien contesta titubeante que no lo sabe, pues no hay una tercera cola. *Rhyme Times Rhyme (Tiempos de rima,* 1974) es un conjunto de poemas alegres, juguetones, intencionados y críticos a veces, dedicados especialmente a la juventud, más bien a la adolescencia, aunque pueden ser igualmente apreciados en la madurez. *Sad Ires (Iras tristes,* 1975) agrupa una serie de poemas introspectivos, bastantes de los cuales ofrecen una nota más o menos doliente. Por ejemplo, «Perfect Love» («Amor perfecto») describe una experiencia dolorosa, que se expone con gracioso humorismo:

I am in love with Lady X
Whose statue stands in the market place
(Not with Lord X: I am not unnatural.)
. . . .
Cruel pressures can deform true lovers,
Turn the sweet to sour, and twist
The upright.

Yet she remains as noble as ever.
. . . .
Long sorrows have not left their mark
On Lady X in the market place,
Nor on me who loves her.

(Estoy enamorado de Lady X,
Cuya estatua se yergue en la plaza del mercado
(No de lord X: no amo contra natura.)
. . . .
Presiones crueles pueden deformar a verdaderos amantes,
Tornar lo dulce agrio, y torcer
Lo vertical.

Pero ella permanece tan noble como siempre.
. . . .
Largas penas no han dejado rastro
En lady X, de la plaza del mercado,
Ni en mí, que estoy enamorado de ella.)

Paradise Illustrated (1978) consta de unos cincuenta poemas, treinta y cuatro de los cuales forman una secuencia en que se pretende poner al día, en estilo divertido y desenfadado, el tema originario del *Paradise Lost* de Milton. La directa precisión del verso de Enright y su humorismo son siempre adecuados; así, cuando dice que Caín mató a Abel por cuestión de negocios, o que Enoc murió prematuramente a la edad de trescientos sesenta y cinco años. La colección incluye poemas sobre colonialismo, sobre el surgimiento de naciones nuevas, y otros temas de interés anecdótico. *A Faust Book (Un libro de Fausto,* 1979) es una chispeante interpretación de la vida de un Fausto a la vez medieval y moderno, basada en parte en el *Fausto* de Goethe. Es una secuencia de poemas que, a lo largo de cincuenta y seis páginas, sugiere el modo de vida, los intereses, las inquietudes de Fausto, y sus ansias de conocimiento y de dicha. No pudiendo conseguir sus propósitos por sí solo, Fausto acepta la invitación de Mefistófeles para realizarlos. A partir de aquí se suceden una serie de diálogos entre Fausto y Mefistófeles, en los que se revela la actitud de ambos personajes frente al mundo y los respectivos afanes y motivaciones. Enright utiliza a sus protagonistas para la sátira, la controversia, la duda, las aspiraciones y los deseos de todos los tiempos. Son brillantes las irónicas profesiones de fe democrática de Mefistófeles, las enormes ambiciones de Fausto como escritor, la descripción que Mefistófeles hace del infierno como «el vacío» y del cielo como «la plenitud», la definición del amor o de la falta de amor, y la racionalización de este sentimiento. Es una obra dialogada, llena de humorísticas verdades y advertencias, que desde una plataforma intemporal proyecta acertadas reflexiones sobre nuestro tiempo. *Collected Poems* (1981) reúne la obra poética de Enright hasta esa fecha y añade veintiocho poemas, entre los que sobresalen: «Lingering Parents» («Antepasados morosos»), sobre nuestros primeros padres; «Missionary Unfrocked» («Misionero degradado»), acerca de la frecuente secularización del sacerdote en nuestra época; «The Retired Life of the Demons» («La vida retirada de los demonios»), satírica proposición poética según la cual los diablos nunca duermen y los viejos clichés usados para engañar al hombre resultan siempre nuevos. A pesar de que los poemas de Enright no subyugan como tales, por falta de emotividad y de cualidades imaginativas, hay que reconocer en ellos su directa expresividad, su interés intelectual y su dicción libre de toda reticencia.

Elizabeth Jennings. Elizabeth Jennings (n. 1926) [48] fue la única mujer que colaboró en *New Lines* y hoy puede contarse entre los líricos ingleses

[48] Elizabeth Jennings, *Poems,* London, 1953. Idem, *A Way of Looking: Poems,* London, 1955. Idem, *A Sense of the World: Poems,* London, 1958. Idem, *The Mind Has Mountains,* London,

más eminentes. Ha publicado varios volúmenes de poesía, desde sus primeros poemas de 1953 hasta *The Mind Has Mountains (La mente tiene montañas,* 1966), los *Collected Poems* (1967) y *The Animals' Arrival* (1969). Escribe con refrenada delicadeza, con sinceridad y precisión. Su temática no es muy amplia; pero, desde la zona de experiencias que le es propia —el amor, la enfermedad, la vida, la muerte, la religión— es capaz de elaborar poemas de notable profundidad, que, evitando sentimentalismos, contienen una intensa carga de inteligente y finísima sensibilidad femenina. Sus poemas sobre enfermos y ambientes de sanatorio encantan por su caritativo realismo. Los relativos a experiencias religiosas —«At a Mass» («En misa»), «Harvest and Consecration» («Cosecha y consagración») y «Teresa of Avila» son composiciones características de su inspiración católica. «One Flesh» («Una sola carne») es un estudio admirable, transido de piedad, del declinar de la pasión —no del amor— en un matrimonio anciano; precisamente el de los padres de la poetisa:

Do they know they're old,
These two who are my father and my mother
Whose fire from which I came, has now grown cold?

(¿Saben que son ancianos
Estos dos que son mi padre y mi madre
Cuyo fuego, del que procedo, ahora se ha enfriado?)

Sus poemas amorosos son manifestaciones personales, reveladoras de una limpia integridad. Si en «Words from Traherne» («Palabras de T.») nos comunica que el temor es la fuerza —¿negativa?— que refrena sus impulsos de mujer, y en «Love Poem» («Poema de amor») recuerda delicadamente que el amor verdadero es tímido, recóndito y callado, «Thinking of Love» («Pensando en el amor») es una austera, pero franca, confesión de sus íntimos sentimientos femeninos:

That desire is quite over
Or seems so as I lie
Using the sky as cover
And thinking of deep
Dreams unknown to a lover.
. . . .
But soon it comes...
Not simply the ache
Of a particular need,
But also the general hunger,
As if the flesh were a house
With too many empty rooms.

(Este deseo está del todo apagado
O así lo parece cuando yazgo

1966. Idem, *Collected Poems,* London, 1967. Idem, *The Animals' Arrival,* London, 1969. Idem, *Lucidities,* London, 1970. Idem, *Relationships,* London, 1972. Idem, *Growing-Points,* London, 1975. Idem, *Consequently I Rejoice,* Manchester, 1977.

Con el cielo por colcha
Y pienso en los profundos
Sueños desconocidos para los amantes.
. . . .
Pero pronto retorna...
No simplemente el dolor
De una necesidad especial
Sino también el hambre general
Como si la carne fuese una mansión
Con demasiados cuartos vacíos.)

Lucidities (Lucideces, 1970) es un volumen afortunado. En él nos comunica Elizabeth Jennings el sencillo e intenso sentimiento por la muerte de su padre, reflexiona profundamente sobre lo que constituye la vida de los hombres y analiza poéticamente un momento insatisfactorio en el amor. En otra vertiente temática aparece el temor de que su inspiración se agote, y la comprensiva aceptación del relevo, que también para los escritores es inevitable. El título *Relationships (Relaciones,* 1972) refleja la actitud de la poetisa ante la vida. Es un conjunto de poemas escritos en estilo sereno, en tono aceptador, meditativo, y con el propósito de explorar ambientes internos y externos. Se trata de una poesía sometida y serena, como si la autora se detuviera a tomar el pulso a las cosas. «La religión católica romana y mis poemas son lo más importante de mi vida», ha dicho Elizabeth Jennings, y estas dos vocaciones aparecen constantemente en su producción literaria. El poema que da título al volumen es una meditación sobre el mutuo entendimiento, la confianza libremente otorgada, cuando media el verdadero amor, que no necesita ninguna manifestación física. Hay muchas clases de relaciones, pero el amor auténtico es algo sin retorno, porque es entrega total, que se acerca a lo divino.

De alguna de estas colecciones aparecidas después de sus *Collected Poems* se dijo que Elizabeth Jennings se dejaba llevar por lo demasiado obvio, apeándose de su peculiar nivel de exigencia. Y es cierto. Pero en *Growing-Points (Ápices de crecimiento,* 1975) su arte se orienta de nuevo. En este volumen hay composiciones más ambiciosas desarrolladas con superior firmeza. Es un brillante conjunto de poemas en que la poetisa recorre estancias interiores y ambientes externos a lo largo del año —«Lent Beginning, 1974» («Comienzo de la Cuaresma»), «Easter Duties» («Deberes pascuales»)—, o bien interpreta o comenta figuras históricas o literarias, como Tomás de Aquino, Auden y Hopkins. Los sonetos «Grapes» («Uvas») y «No Rest» («Inquietud») son de calidad excepcional. El primero recuerda mucho el poema «Vine» de Vernon Watkins; la transformación de lo que es la cepa, en invierno, en el milagro de la cosecha —sacramental—, en el tiempo de la vendimia. *Consequently I Rejoice (En consecuencia, me regocijo,* 1977) incluye más de ochenta poemas, breves en su mayoría. Son apuntes de la vida ordinaria de una mujer delicada, que recorre su camino serenamente, aceptando lo diario, y transpone vocacionalmente sus vivencias en poemas. El título deriva de «Ash-Wednesday» de T. S. Eliot. La poesía de este volumen es reposada, introspectiva; se inspira en el entorno y en la

casa, en las mañanas y las noches, en los recuerdos de sus padres y de sus amigos, en los ancianos y en los asilos. Muchas de sus composiciones son de ambiente religioso: «Cradle Catholic» («Cuna católica»), «Meditation on the Fall» («Meditación sobre la caída del hombre»), «The Magnificat»; poemas sobre la Virgen María, sobre Jesús, la Navidad, «The Magi» («Los Magos»); también poemas sobre Lawrence, Tolstoy, A. Huxley, Edward Thomas, Cézanne, Virginia Woolf; sobre impresiones estivales nocturnas; sobre el verano tardío, la emigración de las aves, la caída de la hoja, el sol de noviembre y la llegada del tiempo desapacible.

En la nutrida promoción de poetas que surgió alrededor de 1960, vemos a Ted Hughes, Christopher Logue, Charles Tomlinson, Geoffrey Hill, Peter Redgrove, Edwin Brock, John Fuller, que participan de ciertos signos generacionales comunes, se interesan por parecidos temas y utilizan en general un estilo directo y brusco; pero en todos ellos, como era de esperar, se perfilan trazos que los individualizan.

T. Hughes. Al aparecer Ted Hughes (n. 1930)[49] con su volumen de poemas de animales, *The Hawk in the Rain (El halcón bajo la lluvia,* 1957), seguido de *Lupercal* (1960), fue aclamado como una fuerza que podría cambiar el rumbo de la poesía moderna proporcionándole mayor amplitud y vitalidad. Sin duda, estas esperanzas eran desproporcionadas; pero no se debe infravalorar la sorprendente capacidad de Hughes para interpretar la belleza, el vigor inocente —irracional— y la gracia física de los animales. «The Jaguar» y «An Otter» («Nutria de mar») son poemas típicamente suyos, compactos, vehementes y claros. En *Crow (Cuervo,* 1970) hallamos composiciones de tema bíblico, como «Apple Tragedy» («La tragedia de la manzana») y «Snake Hymn» («El himno de la serpiente»), con un tratamiento distorsionado o de tono humorístico. La filosofía que se desprende de *Crow* es pesimista, ya que presenta el mundo dominado por la arbitrariedad, o como campo de batalla de dos fuerzas opuestas, de cuya agresividad el hombre se defiende, tratando de subsistir.

Selected Poems (1972) reúne composiciones procedentes de los volúmenes anteriores. En *Season Songs (Cantos de las estaciones,* 1976), la brusquedad de Hughes se sosiega: el poeta nos ofrece aquí una serie de poemas alusivos a las cuatro estaciones del año. *Sunstruck (Herido por el sol,* 1977) es un cuaderno de cuatro páginas, poema descriptivo sobre la trivialidad de las tardes de sábado con el partido de cricket, el té y el sandwich, y el regreso de todos, jugadores y público, para envolverse en las frías sábanas en el oscuro estuche del hogar. *Gaudete* (1977) —volumen de doscientas páginas— es un poema que se asemeja en general a *Under Milk Wood* de Dylan Thomas. No es que su argumento se ajuste al del poema dramático del poeta galés; pero sí se parece a él en la forma de manejar el material. Quiere ser una síntesis de la vida en un lugar provinciano, al norte de

[49] Ted Hughes, *The Hawk in the Rain,* London, 1957. Idem, *Lupercal,* London, 1960. Idem, *Crow,* London, 1970. Idem, *Selected Poems,* Manchester, 1972. Idem, *Season Songs,* London, 1976. Idem, *Sunstruck,* Knotting, Bedfordshire, 1977. Idem, *Gaudete,* London, 1977. Idem, *Cave Birds,* London, 1978. Idem, *Moortown,* London, 1979.

Inglaterra, en torno al reverendo Nicholas Lumb, que puede considerarse como el protagonista. Son bastantes los personajes que aparecen varias veces y, con sus nombres y descripciones, dan título a las secciones —en prosa y en verso— que constituyen el poema. *Cave Birds (Aves de caverna,* 1978) es una colección que lleva el curioso subtítulo de «Drama alquímico de caverna», lo que presupone un ambiente de magia y fuerza primaria. El mundo de la realidad se oculta casi absolutamente, y Hughes se inspira de nuevo en animales que representa de un modo antropomórfico, como en su volumen anterior *Crow.* El libro contiene poemas desapacibles, mágicos y de horror. Los dibujos de Leonard Baskin rivalizan en dureza con el texto de Hughes y contribuyen a intensificar el efecto de la obra. *Moon-Bells (Luna-Campanas,* 1978) es un breve volumen de poemas escritos para la juventud. Dominan en él los títulos en que aparece la luna —«Earth-Moon», «Moon-Bells», «Moon-Wind», «Moon-Walkers», etc.—, relacionada con la tierra, con los cuervos, las campanas, el viento, los caminantes, las ballenas y las brujas. Son poemas de fantasía juguetona. Entre ellos se encuentra «Nessie», cuyo protagonista es el monstruo del Loch Ness de Escocia. Es una composición muy divertida, en que el monstruo lamenta encontrarse, desorientado por los siglos, en la penumbra del lago, cuando debería estar reinando en Escocia desde un trono de Regent's Park. *Moortown* (1979) es una colección de ciento setenta y dos páginas que conjunta en un entorno rural las personas, los animales y las máquinas de labranza. «Prometheus on his Crag» («Prometeo en la roca») es una secuencia de poemas sobre este tema clásico, menos precisos de lo que es normal en Hughes, pero en los que se despliegan vigorosas imágenes. Uno de los más cautivadores, concretos y realistas es «Rain» («Lluvia»). En él aparece la lluvia abarcando dominadora todo el ámbito rural. Las vacas, impávidas:

look out sideways from under their brows which are
Their only shelter.
....
A phaesant looking black
In his waterproofs, bends at his job in the stubble.
The mid-afternoon dusk soaks into
The soaked thickets. Nothing protects them.

(Miran de lado por debajo de su testuz que es
Su único cobijo.
....
Un faisán que parece negro
Con su impermeable, se dobla a su faena en el rastrojo.
La oscuridad de media tarde se empapa
En los empapados matorrales. Nada los protege.)

Las terneras alzan la cabeza sin moverse:

Nowhere they can go
Is less uncomfortable. The brimming world
And the pouring sky are the only places
For them to be.

(No pueden ir a ninguna parte
Menos desagradable. El mundo que rebosa
Y el cielo que se derrama son los únicos lugares
En que pueden estar.)

Un cuervo grazna, las urracas andan inquietas; todo ofrece un aspecto desolador. La visión del campo que nos presenta Hughes en este poema —y en otros de esta colección— es realista y desilusionada. Artísticamente lograda, por su precisión y su inexorable realismo, la impresión que nos causa es de tristeza y abandono; se siente la actitud desamparada del hombre desplazado, que se ve acorralado y como fuera de su ambiente; actitud totalmente distinta de la del campesino, que se adapta pacientemente a su situación, sacando ventaja de las circunstancias, por adversas que al ciudadano le parezcan. Ted Hughes estuvo casado con la poetisa norteamericana Sylvia Plath, que se quitó la vida el año 1963.

John Fuller. La vena cantora, después de permanecer oculta durante algún tiempo, surge de nuevo, acusadora y elegíaca, con acabada y cautivadora sencillez, en la obra de Logue y en la de J. Fuller. Es de John Fuller (n. 1937)[50] la atractiva villanela de añoranza y desengaño amoroso titulada «Song», tan comprensiva de la psicología femenina en su actitud pasiva, desinteresada o indiferente:

You don't listen to what I say.
When I lean to you in the car
You simply smile and turn away.
. . . .
Sometimes I think you are too gay,
Smiling and smiling, hour after hour.
You don't listen to what I say.
You simply smile and turn away.

(No escuchas lo que te digo.
Cuando me reclino sobre ti en el coche
Solamente sonríes y te vuelves.
. . . .
A veces pienso que eres demasiado alegre,
Sonriendo y sonriendo hora tras hora.
No escuchas lo que te digo.
Solamente sonríes y te vuelves.)

Logue. Vemos también un matiz neorromántico en la poesía de Christopher Logue (n. 1926)[51]; pero esto no autoriza a afirmar —como tampo-

[50] John Fuller, *Fairground Music*, London, 1961. Idem, *The Tree that Walked*, London, 1967. Idem, *The Wreck*, London, 1970. Idem, *Cannibals and Missionaries*, London, 1972. Idem, *Epistles to Several Persons*, London, 1973. Idem, *Poems and Epistles*, London, 1974. Idem, *Lies and Secrets*, London, 1980. Idem, *The Illusionists*, London, 1980.

[51] Christopher Logue, *Devil, Maggot and Son*, Tunbridge Wells, 1956. Idem, *She Sings, He Sings*, London, 1957. Idem, *Songs*, London, 1959. Idem, *Logue's A B C*, London, 1966. Idem, *Establishment Songs*, London, 1966. Idem, *New Numbers*, 1969. Idem, *The Arrival of the Poet to the City*, London, 1964. Idem, *Abecedary*, London, 1977. Idem, *Ode to the Dodo*, London, 1981.

co se podría decir de John Fuller— que sus composiciones se despreocupen del mundo moderno. La acusación y la compasión ante la encrucijada de contradicciones en que se encuentra el hombre aparecen en el villancico «Standing at the Door» («De pie a la puerta», Navidad de 1965) y en la canción «September Song» (1966).

Be not too hard for life is short
And nothing is given to man;
Be not too hard when he is sold and bought
And he must manage as best he can;
....
Be not too hard — for soon he dies,
Often no wiser than he began;
Be not too hard for life is short
And nothing is given to man

(*«September Song».*)

(No seáis demasiado duros, que la vida es corta
Y nada se le da al hombre;
No seáis demasiado duros cuando le venden y compran
Y debe arreglarse lo mejor que pueda;
....
No seáis demasiado duros... porque pronto muere,
A menudo no más sabio que cuando empezó;
No seáis demasiado duros, que la vida es corta
Y nada se le da al hombre.

(«Canción de septiembre»)[52].

LA POESÍA «UNDERGROUND»

Gran parte de la poesía moderna inglesa es sobriamente resignada, discretamente irónica o francamente agresiva. Pero hay que reconocer que, considerándola todavía poco espontánea y demasiado profesionalizada, la generación «pop», «living» y «underground» viene a ser como la voz de alarma de una nueva revolución, un gran grito polifónico, discorde, multitudinario, revelador de una actitud con la que hay que estar de acuerdo en no pocos aspectos. Sabemos de antemano que muchas de sus aspiraciones son imposibles y que la mayoría de sus censuras son ineficaces; pero esto no quiere decir que el movimiento «underground» no represente, cuando menos, un desahogo aliviador y una explosión psicológicamente liberadora[53]. Los temas que más interesan a los poetas «underground» son: la ciudad moderna, con la liberación y la opresión, la inspiración y la asfixia que entraña; el misterio del amor, con los interrogantes que supone; la

[52] John Fuller y Christopher Logue se estudian con relativa amplitud en el capítulo XIV de mi libro *La poesía inglesa del siglo XX*, Madrid, SGEL, 1980.
[53] Véase Jeff Nuttall, *Bomb Culture*, London, Paladin, 1970.

religión y la soledad en el mundo actual; el materialismo y la tecnología; la política y la guerra [54].

Arden. En el poema del dramaturgo John Arden (n. 1930) «Here I Come» («Aquí vengo»), se encuentra la sorda protesta del hombre empequeñecido y desalentado por la inmensidad de un Londres abrumador, de un ser que camina por unas calles desamparadas y huérfanas de amor, pero cada vez más apretadas de edificios.

McGough y Geoff Hill. La actitud de desencanto, el deseo físico y la infidelidad son motivos dominantes en la poesía amorosa «underground». Roger McGough (n. 1937), en «The Act of Love» («Realización del amor»), subraya el hecho de que, una vez apagada la llama del sentimiento, hacer el amor es un mero ejercicio que resulta incluso monótono. Sin embargo, con «The Gift» («La dádiva»), Geoff Hill (n. 1945) nos ofrece un delicado poemita que sorprende el palpitante cariño de la amada que se acerca silenciosa como un símbolo de paz, con las manos tendidas, ofreciendo amor. Se pone aquí de manifiesto el frescor y la ternura que existe en la mera actitud de dar, no en el valor de la dádiva ni en lo que ésta supone en sí misma.

Oram. No es la religión objeto de importancia vital para la joven poesía inglesa, que, más que en su sentido tradicional, la interpreta como una amplia fórmula de amor universal y tolerancia. El poema de Neil Oram (n. 1938) «Cross» («Cruz») es uno de los más significativos y el más auténticamente religioso del grupo «underground». La composición se desarrolla tipográficamente en forma de un doble poema paralelo, en cuyo lado izquierdo se halla la versión desordenada e incomprensible de un mundo atribulado, y a su derecha una plegaria poemática en que se pide a Jesucristo que nos saque de la oscuridad y de la corrupción, que se apresure a llenar nuestros corazones de sencillez y generosidad y acuda con presteza a salvarnos.

Anna Lovell. Por una mal entendida comodidad y por un desordenado sentido de la libertad, el hombre moderno se está desligando de la religión y de la familia; germina en él, como consecuencia, el sentimiento de soledad y el rechazo de las circunstancias que lo provocan. Por eso no es extraño hallar, entre los poetas jóvenes, composiciones como «Loneliness» («Soledad») de Anna Lovell (n. 1935), letanía negativa, cuyos versos se inician todos con un «no», aunque los dos últimos ofrezcan al menos un lejano refugio para el don de la sabiduría.

[54] Esteban Pujals, «La poesía inglesa "underground"», capítulo XV de *La poesía inglesa del siglo XX*, Madrid, SGEL, 1980. Pete Roche (ed.), *Love, Love, Love: The New Love Poetry*, London, 1967. Michael Horovitz (ed.), *Children of Albion: Poetry of the «Underground» in England*, Harmondsworth, Penguin Books, 1969. Pete Morgan (ed.), *C'mon Everybody: Poetry for the Dance*, London, 1971.

Gael Turnbull. La vida materialista y la fiebre de una antiestética industrialización del mundo moderno promueve la reacción acusadora, más o menos explícita, de un amplio sector de la poesía moderna. Gael Turnbull (n. 1928), en «At the Mineshaft of a Ghost Town in Southern California» («Ante una perforación de una ciudad fantasma en el sur de California»), expone con toda energía la oposición entre el mundo de los negocios y de la actividad industrial por un lado, y, por otro, la esfera del arte, así como las atrocidades que por lucro o comodidad se cometen en las ciudades y en la naturaleza.

They came with great labour
across a great distance.

They dug with great labour
a great distance down.

They took all they could
and went away

leaving as their monument
a great hole.

(Vinieron con gran trabajo
desde una gran distancia.

Cavaron con gran trabajo
ahondando hasta gran distancia.

Se llevaron todo lo que pudieron
y se marcharon

dejando como monumento
un enorme agujero.)

A. Mitchell. No se puede negar que un gran sector de la juventud actual —como la de todos los tiempos— siente, mejor o peor comprendidos, anhelos e inquietudes políticas, que se reflejan en la poesía. Por encima de particularismos de partido, se destaca en los poetas «underground» un extenso y solidario circuito luminoso de paz y de amor. «Peace is Milk» («La paz es leche»), de Adrian Mitchell (n. 1932), es una extensa composición de factura un tanto surrealista, que pretende abarcarlo todo y simbolizarlo en la leche, relacionada con la paz:

Peace is milk
And milk is simple
And milk is hard to make.
It takes clean grass, fed by clean earth, clean air, clean rain.
Takes a calm cow with all her stomachs working
And it takes milk to raise that cow.

(La paz es leche
Y la leche es sencilla
Y la leche es difícil de hacer.
Requiere hierba limpia, nutrida por tierra limpia, aire limpio y lluvia limpia,
Y una vaca calmosa con todos sus estómagos en acción
Y se requiere leche para criar esa vaca.)

CONTINUIDAD CREADORA

Es indiscutible que el impacto más acusado de la poesía inglesa de los últimos tiempos ha sido el producido por la poesía llamada «underground», «pop» o «alternancia escénica». Acepto desde un principio que gran cantidad de este material poético es efímero, y reconozco que algunas zonas de la crítica tienen razón al resistirse a aceptarla como poesía auténtica. Pero el hecho es que, debido a su impulso, se escribe hoy más poesía que nunca. Es cierto que en poesía, como en cualquier género literario o en cualquier arte, no importa tanto la cantidad como la calidad; pero sorprende que la poesía despierte ahora un eco tan amplio en el mundo británico. En este aspecto, el movimiento popular ha tenido una influencia positiva. Otro logro suyo importante ha sido el sacar a la poesía del barro político-social en que no pocos poetas habían encallado. Pero, en general, existe gran diferencia de enfoque entre la poesía «underground» y la actual. El movimiento «underground» creía en el poder transformador de la poesía; hoy, el concepto ha cambiado, y, quizá siguiendo las convicciones de Auden, los poetas opinan que el influjo de la poesía en la superación moral o intelectual de la sociedad es prácticamente nulo. Considero excesivas ambas posiciones; la poesía, como dijo ya Philip Sidney y formuló con precisión Francis Bacon, sigue cumpliendo una función liberadora de la humanidad. Agrupamos ahora un conjunto de poetas heterogéneos, algunos de los cuales, si bien próximos en edad y orientación a varios de los estudiados, salieron a la plataforma literaria con cierto retraso; estudiaremos también a otros que, a pesar de haberlos mencionado ya como participantes en el movimiento «underground», deben figurar aquí individualmente por requerirlo así el desarrollo de su obra y su personalidad poética.

Porter. Contemporáneo de Thom Gunn, Ted Hughes, Alfred Alvarez y Anthony Thwaite, el australiano afincado en Inglaterra Peter Porter (n. 1929)[55], no se dio a conocer tan pronto como los escritores mencionados, y su primer volumen de poesías no apareció hasta 1961. Peter Porter fue miembro del conjunto de poetas jóvenes llamado «The Group», tertulia literaria que, habiendo empezado en Cambridge en torno a Philip Hobsbaum, pasó a reunirse una vez por semana en casa de Edward Lucie-Smith. Además de los nombrados, formaban parte de ella Peter Redgrove, George MacBeth, Alan Brownjohn y otros. Según Lucie-Smith, «The Group» era estilísticamente menos coherente que «The Movement», y los poetas que lo integraban se movían con más soltura y naturalidad y usaban un tono más

[55] Peter Porter, *Once Bitten, Twice Bitten,* London, 1961. Idem, *Poems Ancient and Modern,* Lowestoft, Suffolk, 1964. Idem, *Solemn Adultery at Breakfast Creek,* London, 1968. Idem, *A Porter Folio,* London, 1969. Idem, *The Last of England,* Oxford University Press, 1970. Idem, *After Martial,* Oxford University Press, 1972. Idem, *Preaching to the Converted,* Oxford University Press, 1972. Idem, *Living in a Calm Country,* Oxford University Press, 1975. Idem, *The Cost of Seriousness,* Oxford University Press, 1975. Idem, *English Subtitles,* Oxford University Press, 1981. Idem, *Collected Poems,* Oxford, 1983.

coloquial. Acaso los más característicos del grupo sean Martin Bell y Peter Porter, que, por su actitud de protesta radical, recuerdan a los dramaturgos Osborne y Wesker. Peter Porter es el más destacado, y, como puede verse en la serie de volúmenes que ha escrito, cada uno de sus libros supera al anterior. En general, es un poeta satírico, ingenioso y preciso; pero esto no quiere decir que su poesía sea documental, ni que tenga aspectos de reportaje. Porter ha dicho que sus poemas se han polarizado desde un principio en el arte y en la vida de todos los tiempos. Algunos de los que con más ingenio combinan el pasado y el presente se encuentran en sus versiones de Marcial. Porter tiene igual facilidad para la invención mordaz, de carácter coloquial, que para el estilo epigramático culto o la sátira exuberante y ruda, aunque nunca descienda a la ocurrencia impremeditada o a la fácil espontaneidad. Su caudal de conocimientos y sus intereses son muy amplios, y la originalidad de sus censuras es en extremo vivaz y polifacética. Tomando como motivo a Londres, cosmos sintético de la cultura urbana actual, y recurriendo al depósito de materiales que le proporciona la historia, ha conquistado una sólida reputación poética, situada en la tradición de Pope y Byron. En una época en que la musa satírica no parece inclinada a dispensar mucha inspiración, la obra de Peter Porter puede servir de ejemplo a los poetas que se interesen por las costumbres actuales y quieran denunciarlas en un lenguaje directo pero comedido.

Once Bitten, Twice Bitten (Una vez mordido, dos veces mordido, 1961) fue la primera colección de poemas de Porter, y, a su publicación, el autor fue celebrado ya como un satírico de no poco talento y una gran promesa para este género poético. Es un conjunto de más de cuarenta composiciones sobre la vida moderna, muchas de las cuales revelan su empuje acusador. El poema que da título al volumen, «Once Bitten, Twice Bitten; Once Shy, Twice Shy» («Una vez mordido, dos veces mordido; una vez tímido, dos veces tímido»), presenta a un trampero de conejos, y pone en contraste el amanecer —«la plateada aurora»— y la alegría del cazador con la suerte que han corrido los simpáticos roedores. En «Beast and Beauty» («La bestia y la bella») se acentúa la impresión de dureza. En un momento dado, una bonita joven, vestida con ropa de París, escoge como amante a un muchacho. Es experimentada y culta, tiene veintiún años, y el joven está encantado de su buena fortuna. Le maravilla la exquisita educación de la muchacha. Pero hay «sofisticaciones» que matan. Pronto deja el joven de recibir respuesta a sus llamadas, y se le niega la oportunidad de estar con ella. Degradado de nuevo por la beldad al nivel de bestia, lo vemos comiendo en los Lyons, aburrido y solitario, añorando el «sabor de mujer en la boca». «Somme and Flanders» es un poema evocativo de la Primera Guerra Mundial, muy bien construido y eficaz, epigramático, excelentemente rimado y medido. Los parientes caídos en la guerra inspiran la pluma del poeta; los campos de labor aparecen cercados de alambres de espino; las mieses de cruces maduradas a fuego de granada emergen de la semilla de los cuerpos; el barro, la sangre y las trincheras; el asalto por encima de los parapetos, con la bayoneta calada, avanzando hasta que el cronómetro de la muerte dé la hora. Un mundo hecho de nervios y de barro.

Preaching to the Converted (Predicando a los conversos, 1972) es una colección quizá más sombría que la comentada, pero también más densa. En ella, el interés que Porter sentía por el arte y la historia de Europa se desplaza hacia el Sur de nuestro continente, produciendo la tensión ordinaria entre lo pasado y lo actual, lo intemporal y lo inmerso en el tiempo, la poesía tradicional y la experimentación del verso libre. Subsiste el interés por el arte, pero también por la vida, tal como la vivimos hoy. El pronóstico permanece oscuro; pero la poesía abre caminos de claridad. Los conversos a que se refiere el título pueden ser los fallecidos, que se conmemoran con escultóricos recuerdos. En *Living in a Calm Country (Vivir en un país tranquilo,* 1975), el poeta no da a entender que este país sea Inglaterra o Australia, ni siquiera que exista: el país es el hombre, el cuerpo humano sometido por la razón, pero entregado a la suerte de la desgracia o de la dicha. Los poemas de este volumen pertenecen a los años 1972-4, y ofrecen una construcción formal más acabada y un espíritu más elegíaco que la obra anterior. Italia aparece aquí como la mentora del artista moderno, mientras que Inglaterra es la fecunda patria de los descontentos del mundo actual. Algunos poemas se refieren a Australia inspirados por una visita a su país natal, después de veinte años de ausencia.

The Cost of Seriousnes (El precio de la seriedad, 1975) es, en mi opinión, la mejor colección de poemas de Porter. «El precio de la seriedad será la muerte», se afirma en el poema que da título al volumen. En estas composiciones, la seriedad se presenta como módulo de la falta de adecuación entre el arte y las desgracias de la vida, sobre todo, la muerte. El poeta se esfuerza por demostrar la inutilidad de las palabras para interpretar los sentimientos. Pero la impresión no es sólo negativa; en conjunto intensifica la energía y la capacidad renovadora. Algunos poemas de este volumen son autobiográficos; se refieren a la muerte de su mujer en los últimos días de 1974. Todo el libro está afectado por este hecho y revela el sentimiento de la pérdida, aunque los poemas «An Exequy», «The Delegate», «The Easiest Room in Hell» («La habitación más cómoda del infierno») y «Evensong» («Vísperas») presentan más al descubierto el estado sentimental del poeta. «The Lying Art» («El arte mentiroso») expone la imposibilidad de que el arte sea vida: es «todo retórica, como una tarta de boda, y promete las mismas lágrimas desoladas». En «The Easiest Room in Hell» el poeta alude a su pasado amoroso, y a una habitación de la que sólo se puede hablar en parábolas: se refiere a la alcoba matrimonial; alude a palabras que para los esposos tenían un significado íntimo. Este santuario era el rincón más cómodo del infierno. Pero el poema más importante y sentido de este grupo es «An Exequy». Tanto en el título como en la estructura, sigue —y Porter no lo oculta— la célebre composición del poeta metafísico Henry King (1592-1669). Es un poema extenso, en el que el hombre vuelca su sentimiento con toda la intensidad de que es capaz el arte, que nunca puede sustituir a la realidad.

In wet May, in the months of change,
In a country you wouldn't visit, strange

Dreams pursue me in my sleep,
. . . .
I owe a death to you - one day
The time will come for me to pay
When your slim shape from photographs
Stands at my door and gently asks
If I have any work to do
Or will I come to bed with you.
. . . .
The rooms and days we wandered through
Shrink in my mind to one - there you
Lie quite absorbed by peace - the calm
Which life could not provide is balm
In death.
. . . .
I have no friend, or intercessor,
. . . .
But only you who know my heart
. . . .
Then take my hand and lead me out,
The sky is overcast by doubt,
The time has come, I listen for
Your words of comfort at the door,
O guide me through the shoals of fear
«Fürchte dich nicht, ich bin bei dir.»

(*«An Exequy».*)

(En un húmedo mayo, en los meses de cambio,
En un país que no quisieras visitar, extraños
Sueños me persiguen mientras duermo,
. . . .
Te debo una muerte; un día
Me llegará la hora de pagarla
Cuando tu gentil figura desde las fotografías
Se llegue a mi puerta y me pregunte suave
Si tengo algo que hacer
O si me voy a la cama contigo.
. . . .
Los aposentos y los días por los que hemos errado
Se reducen en mi mente a uno; allí
Yaces absorbida por completo en la paz; la calma
Que la vida no pudo darte es bálsamo
En la muerte.
. . . .
No tengo amigo ni intercesor,
. . . .
Sino tú sola que mi corazón conoces
. . . .
Entonces, cógeme de la mano y guíame,
El cielo está nublado por la duda,
El tiempo ha llegado, escucho
Tus palabras de consuelo a la puerta,

Oh, guíame por los bajíos del temor:
«Fürchte dich nicht, ich bin bei dir»
[«No temas, estoy contigo»].)

(«Exequias».)

El artista crece en la medida de su superación moral, y el impulso alentador le viene con frecuencia de los infortunios. Esto es claro en el caso de Peter Porter, como puede verse en las composiciones citadas y en otras de este importante volumen. En *English Subtitles (Subtítulos ingleses,* 1981), Porter pasa del arte que califica de mentiroso en la colección anterior, a la poesía como arte de los subtítulos, los lemas y las anotaciones. Pero sus poemas son mucho más interesantes que los marcos que puede proporcionar el mundo objetivo, y los razonamientos que dirige a Dios el protagonista tienen un carácter de urgencia y un tono sincero, de aceptación del hecho de ser escogido entre los hombres como ministro del dolor: «The Unlucky Christ» («El Cristo infortunado») es uno de ellos. «About the New» («Sobre lo nuevo») sigue otra ruta: en esta era de novedades, el poeta desconfía de lo nuevo por pretencioso, arriesgado y hasta imposible. Muchos poemas de este volumen reverberan de sentimiento refrenado y de nobles pensamientos. *Collected Poems* (1983) agrupa las colecciones citadas y añade algunos poemas sueltos.

MacBeth. George MacBeth (n. 1932)[56], escocés, es un poeta muy audaz, de una generación de poetas audaces. Tiene gran facilidad para exponer sus ideas y un estilo fluido que se hermana con su habilidad en la técnica del verso. Parece que siente un pudor innecesario frente a la poesía de carácter intelectual, y prefiere ser considerado como poeta popular, que se dirige al público llano y escribe para el lector común. Pero esto no impide que pueda ser difícil. Lo que más le caracteriza es su actitud de poeta experimental, que, si no de modo exclusivo, se manifiesta en todos sus volúmenes de poesía. MacBeth no sigue a ningún poeta determinado; pero no es difícil compararlo, en cuanto a facilidad estilística, con Auden, reconocer en sus ritmos y rimas semejanza con C. Causley, o relacionar lo directo de su dicción con E. Brock. La tendencia de MacBeth a exponer la crueldad y usar palabras duras, libres de prejuicios, ha llevado a la crítica a simplificaciones que desfiguran su personalidad como poeta.

Su primer volumen importante, y uno de los mejores de su producción, fue *The Broken Places (Lugares rotos,* 1963). En él destaca su preocupación por la crueldad, la violencia y la perversidad mental, como puede verse en sus poemas «The Killing» («La ejecución»), «The Disciple» («El discípulo») y «The Crucifix». «The Son» («El hijo») narra cómo un hombre rapta el cadáver de una mujer recién fallecida y pretende vivificarla movido por

[56] George MacBeth, *The Broken Places,* Lowestoft, Suffolk, 1963. Idem, *A Doomsday Book,* Lowestoft, Suffolk, 1965. Idem, *The Colour of Blood,* London, 1967. Idem, *Collected Poems 1958-1970,* London, 1971. Idem, *A Poet's Year,* London, 1973. Idem, *Elegy for the Gas Dowsers,* Rushden, Northamptonshire, 1974. Idem, *In the Hours Waiting for the Blood to Come,* London, 1975. Idem, *Poems of Love and Death,* London, 1980.

su creencia en la posibilidad de la resurrección por la fuerza del amor. En «Mother Superior» («La madre superiora»), la responsable de un grupo de monjas en estado, que viven en un refugio subterráneo, les advierte que su deber es llevar en sus vientres hijos incontaminados, para repoblar el mundo en caso de guerra nuclear. Se trata de una colección de composiciones tajantes, vigorosas y, en su mayoría, torturadas y extrañas. Siguen a este volumen *A Doomsday Book (Un libro del Juicio Final,* 1965), *The Colour of Blood (El color de la sangre,* 1967) y *The Night of Stones (Noche de piedras,* 1968), obras de mucho ingenio, de intensa exploración temática y audaz experimentación técnica.

Los *Collected Poems 1958-1970* (1971) de MacBeth recogen gran parte de la producción poética del autor durante más de diez años. El volumen se divide en cinco secciones, de carácter fundamentalmente cronológico, cuyos temas principales son: la crisis de la sociedad contemporánea y las calamidades familiares, el amor en sus motivos legendarios o neorrománticos y otros asuntos aparentemente festivos o de factura experimental, como las composiciones a que he aludido anteriormente. La última sección contiene doce poemas inéditos. Aparte de los títulos citados o comentados, los poemas que en mi opinión sobresalen en este volumen son: «To Euridice in Hell» («A E. en el infierno»), reinterpretación personal y moderna de la leyenda clásica; «A Star» («Una estrella»), precioso poema, escrito en el estilo de Dylan Thomas, lleno de alusiones amorosas y de imágenes de luz o de oscuridad; «Prayer to the White Lady» («Oración a la dama blanca»), parecido en estilo al anterior, pero de metro más corto, exaltada invocación, en forma de letanía, pidiendo a la dama blanca que ilumine su oscuridad, y «A Light in Winter» («Una luz en el invierno»), secuencia de diez poemas que interpretan una aventura amorosa, tumultuaria y violenta, en el marco de nuestro tiempo. Menos ambiciosos y menos logrados son: «What Meter Is» («Lo que es el metro»), en que MacBeth manifiesta su desdén hacia la técnica poética tradicional; «Ode on a Grecian Urn» («Oda a una urna griega»), versión moderna de la oda de Keats, y «Written on the Road of Cemeteries Leading to the Airport at Vienna» («Escrito en la ruta de los cementerios que lleva al aeropuerto de V.»), áspera delación de la embozada aspiración de los Estados Unidos y Rusia a la conquista del mundo.

I see American poetry
with red claws
conquering the world.

It makes Vietnam
in the Pushkin industry.
....
The revolution
starts in his breathing:

One two, one two

I see European poetry
with red claws
conquering the world.

It makes Vietnam
in the Whitman industry.

(«Written on the Road of Cemeteries
Leading to the Airport at Vienna».)

(Veo a la poesía norteamericana
con garras rojas
conquistando el mundo.

Fabrica un Vietnam
en la industria de Pushkin.
. . . .
La revolución
empieza en su aliento:

un dos, un dos

Veo a la poesía europea
con garras rojas
conquistando el mundo.

Fabrica un Vietnam
En la industria de Whitman.)

(«Escrito en la ruta de los cementerios
que lleva al aeropuerto de V».)

«On the Death of May Street» («Sobre la muerte de la calle de May») y «Lovers Again» («De nuevo amantes») son poemas muy conseguidos. El primero está dedicado al abuelo del poeta, que había puesto a la calle el nombre de la abuela, y en él se describe, esquemáticamente, la historia de la familia y su vinculación a la calle y a la casa en que vivieron sus antepasados y murió su madre. La calle deberá desaparecer, por necesidades urbanísticas, y el poeta termina la composición invocando a su abuelo. El segundo es un poema erótico; se refiere a una pareja que no logra encontrar en la playa espacio libre para hacer el amor. Es de verso rápido, directo y descarado, en que el poeta le pregunta al lector si su lenguaje le parece demasiado duro cuando describe el atrevimiento de la muchacha, que exige cada vez más, aunque la pareja no podrá satisfacerse allí y entonces, sino al atardecer y en casa del joven. *The Transformations* (1975) es un curioso cuento en prosa, en el que se narra cómo un hombre que se incorpora la identidad de su amada realiza aventuras bisexuales en un día que desborda los límites del espacio y del tiempo. El estilo y el lenguaje son poéticos, y la narración termina en el punto donde había empezado. *Poems of Love and Death (Poemas de amor y de muerte,* 1980) constituye un conjunto atractivo, osado, a veces incluso extraño, por la exposición poética de estos dos importantes temas. MacBeth piensa que el suicidio y el deseo

de morir de la Inglaterra moderna obedece a una dolencia del corazón. Pero sus mejores poemas son aquellos en que, como en «A Gift» («Una dádiva») o en «In the Same Room» («En la misma habitación»), el protagonista expresa con la mayor sinceridad y ternura sus sentimientos a una persona a la que ha querido o a la que ha hecho daño.

A. Mitchell. Adrian Mitchell (n. 1932)[57] es uno de los poetas ingleses más destacados entre los llamados comprometidos o de protesta, sobre todo en el sentido político o social. Reacciona con impetuosa rapidez ante cualquier fenómeno externo que hiera su sensibilidad, como la guerra, la desigualdad, o cualquier hecho que se oponga a la dignidad y fraternidad humanas. Otra característica de Mitchell es su actitud ante la poesía como arte tradicional. Según él, la mayoría de la gente prescinde de la poesía «porque la poesía prescinde de la mayoría de la gente». Piensa que el contacto personal del poeta con el público es más vivo, aleccionador y satisfactorio que la comunicación escrita. Por eso ha sido uno de los principales promotores de la ola de recitales que se ha extendido por la Gran Bretaña durante los últimos años. Con frecuencia se ha comparado a Mitchell con los «beats» norteamericanos. Mejor sería decir que representa el aspecto europeo de un movimiento semejante; los contenidos y la contextura de su verso tienen más relación con Auden y con sus propios contemporáneos de Oxford —Anthony Thwaite, George MacBeth y Geoffrey Hill— que con Ginsberg, Corso y Ferlinghetti. También se señalan en él influencias de Brecht, H. M. Ensenzberger y Erich Fried, aunque su lenguaje no es tan concentrado. Los valores de la poesía de Mitchell son la fuerza de su gesto airado y la capacidad de comunicación; sus defectos, el carácter demasiado popular de su estilo y su sentimentalismo.

En *Poems* (1964), su primer volumen de poesía, se distinguen algunas composiciones para niños, graciosas y divertidas: «The Dust» («El polvo») es una atractiva narración sobre una estudiante que tiene una aventura amorosa y a la que no le queda más remedio que cargar, «cantando, como debe siempre hacer», con el fruto de su tropiezo. La antología *Children of Albion, Poetry of the «Underground» in Britain* (1969), recopilada por Michael Horovitz, incluye trece composiciones de Mitchell, entre las que figuran «Peace is Milk» y «Lullaby for William Blake»; de la primera ya se ha hecho mención en el capítulo anterior al comentar la poesía «underground».

Out Loud (En voz alta, 1968) es una colección de poemas, unos desenfadados y acusadores, otros conciliadores y humanos, casi todos francos y populares. «Icarus Shmicarus» es una sátira contra los que se arrastran por el suelo para no caer y hacerse daño. ¿Cómo podrían comprender que Ícaro se empeñara en volar? «To You» («Para ti») es la historia de un hombre moderno —a todas luces el poeta—, sintetizada en varias etapas: infancia sórdida, educación raquítica, licenciatura vergonzosa, guerra mundial,

[57] Adrian Mitchell, *Poems,* London, 1964. Idem, *Out Loud,* London, 1968. Idem, *Ride the Nightmare,* London, 1971. Idem, *Cease-Fire,* London, 1973. Idem, *The Apemen Cometh,* London, 1975.

odio a unos y afecto a otros, y odio a otros y afecto a unos; hasta que, llegado a los treinta años, reacciona en este tono:

My love, they are trying to drive us mad.
Make love. We must make love
Instead of making money.
....
Want to spend my life building poems in which untamed
People and animals walk around freely, lie down freely
Make love freely
In the deep loving carpets, stars circulating in the ceiling,
Poems like honeymoon planetariums.
But our time is burning.
My love, they are trying to drive us mad.

(«*To You*».)

(Mi amor, tratan de volvernos locos.
Hagamos el amor. Debemos hacer el amor
En vez de hacer dinero.
....
Quiero emplear mi vida componiendo poemas en los que
La gente indómita y los animales anden libres,
Yazgan libres, hagan el amor libres
En las profundas y amorosas alfombras, con estrellas circulando [en el techo
Poemas como planetarios de luna de miel.
Pero nuestro tiempo arde.
Mi amor, tratan de volvernos locos.)

(«Para ti».)

«C'mon Everybody» es un poema antiburgués de Mitchell, que prologa y da título a la antología *C'mon Everybody. Poetry for Dance (Venga todo el mundo. Poesía para bailar,* 1971), recopilada y prologada por Pete Morgan.

Ride the Nightmare (1971) tiene un título ambiguo: la palabra «nightmare» equivale normalmente a «pesadilla»; pero, al anteponerle el verbo «to ride», quizá el poeta quiere que entendamos *Cabalga la yegua nocturna.* Es una colección heterogénea, de poemas raros, unos comprometidos, otros irónicos o festivos, en los que se descubre una causa o se exponen aspectos de una nación o un personaje. «How to Kill Cuba» («Cómo matar a Cuba») e «Involvement» («Compromiso») son acusaciones contra la actitud negativa de una nación frente a otra o contra la indiferencia reinante entre los hombres. En «The Oxford Hysteria of English Poetry» vemos el uso satírico de la palabra «hysteria» en vez de «history». Es un poema de tres páginas, en que se desarrollan en tono humorístico las etapas poéticas que coinciden con los grandes períodos de la historia de Inglaterra. Quiere ser protagonista la poesía, que inicia su vida con el arpa de los británicos primitivos, y, en la época de los vikingos, canta las hazañas de Beowulf y las gentes de los pantanos. Con los normandos y la clarificación del lenguaje, se verá halagada por Chaucer y tantos otros que recurrirán a escribir en verso, para no tener que memorizar e improvisar. En la época de la reina

de la peluca roja, Kyd, Marlowe y Willy llevarán a la poesía por lo alto en The Globe y The Mermaid; durante el mandato de Cromwell, presidirá los comités culturales. Con la Restauración, se la utilizará para dedicar epigramas a los senos de Cloe, y en los tiempos de Dryden y Pope desaparecerá bajo tierra. Pero ¡ah!, con el «Ro-man-tic Re-viv-al» resurgirá exaltada, y con el opio, la tisis, los amores incestuosos, la muerte en aguas mediterráneas y la vida asentada en la región de los lagos, cobrará una figura espectacular y airosa. Atravesará luego el aburrido siglo victoriano, desde Tennyson a Kipling, para pasarse, en el nuestro, al partido comunista o a la religión católica, y acabar en Java desempeñando una cátedra de Ambigüedad Comparada, tranquila y contenta, dispuesta a dormir plácidamente toda la noche. *The Apeman Cometh (Llega el hombre-mono,* 1975) se aproxima a las cien páginas. Se divide en cuatro secciones, con ochenta y nueve poemas de temática variada, que, con algunas excepciones, insiste en la crítica, la rebeldía y la sátira contra lo que se ha venido entendiendo por tradición histórica o espíritu patriótico. Un ejemplo de las excepciones es «A Girl Called Music» («Una chica llamada Música»), que contiene una fina interpretación de este arte, con un toque popular:

A girl called Music
She drifts where she's not allowed.
She can do a soft-shoe-shuffle
On an illuminated cloud.
She's the imaginary milkmaid
To the snorers in city attics.
Her eye is the porthole of the washing machine
In which a coat of many colours does acrobatics.

(«A Girl Called Music».)

Una chica llamada Música
Entra en los sitios que le están prohibidos.
Puede causar un suave roce de zapato
Sobre una nube iluminada.
Es la imaginaria vaquera
De los que roncan en los áticos de las ciudades.
Sus ojos son el cristal de la lavadora
En el que hace acrobacias una chaqueta de varios colores.

(«Una chica llamada Música».)

Pero, en «Ancestors», vuelve Mitchell a romper lanzas contra la opresión. Con la historia en la mano, se remonta a los primeros habitantes de su país —que vivían felices en la isla, con sus caras rojas y sus velludos cuerpos—, sigue la trayectoria de las invasiones y guerras, y contempla la sumisión de unos ante la eficacia de las espadas de otros, que recortan la isla como un rompecabezas y se la reparten con astucia. Después ya no será preciso que los ricos se expongan para conservar la tierra robada; bastará que acoten sus posesiones y pongan letreros advirtiendo a los desposeídos que los perros guardianes andan sueltos por sus propiedades. Esta es la historia de la tribu; pero «¿es que la tribu ha muerto?».

A. Henri. Adrian Henri (n. 1932)[58], poeta y pintor, es el teórico del grupo poético de Liverpool, constituido por él, Roger McGough (n. 1937) y Brian Patten (n. 1946). Colaboró con ellos en el volumen *The Mersey Sound (El sonido del río M.*, 1967), que recoge una selección de cada uno de los tres. Se considera a Henri, y se considera él, un poeta «pop». Admite que ha recibido influencias de T. S. Eliot, Apollinaire, Mallarmé, Ginsberg y también de Tennyson y de la prosa de James Joyce. Piensa que la poesía debe llegar al público a través de los grandes medios de comunicación; televisión, música, canciones «pop», baladas leídas ante un auditorio lo más amplio posible. Henri no le ve sentido a una poesía para minorías. Sus poemas suelen ser autobiográficos, proyección de su propia vida, en el campo de la realidad o de la fantasía, y abundan especialmente los de tema amoroso. Desde el punto de vista técnico, Henri aprovecha para su expresión derivaciones musicales y visuales del jazz y de la pintura contemporánea. Como Adrian Mitchell, tiene un concepto whitmaniano de la poesía, y tiende a proyectarla en sentido directo y general.

The Mersey Sound (1967; nueva edición aumentada, 1974) es una colección muy representativa de la poesía de Henri, y, en conjunto, refleja una simpática despreocupación juvenil. Son francos y directos sus poemas amorosos, como «Without You» («Sin ti»), en el que, utilizando una técnica repetitiva al principio de cada verso, insiste en el vacío que le causaría la ausencia de la amada, con acumulación de ejemplos de la vida cotidiana; o «Where'er You Walk» («Por dondequiera que andes»), que describe cómo, al presentarse la amada, la brisa refresca los campos, las flores se ruborizan y los árboles se cubren de hoja; o «In the Midnight Hour» («A medianoche»), lleno también de reiteraciones, como los anteriores, con alternancia de versos largos y breves, y que recuerda o imagina momentos sencillos e intensos, pasados o futuros, en el campo o en la ciudad, entre las flores o bajo la lluvia, cuyos protagonistas son siempre el poeta y su novia. Los tres poemas están escritos en primera persona, y, dentro de su aire popular, tienen gran fuerza comunicativa:

When we meet
in the midnight hour
country girl
I will bring you nightflowers
coloured like your eyes
in the moonlight
in the midnight
hour

I remember
Your cold hand
held for a moment among strangers

[58] Adrian Henri, *The Mersey Sound*, Harmondsworth, Penguin Books, 1967. Idem, *The Mersey Sound*, edic. 1974 (muy aumentada). Idem, *Poems for Wales and Six Landscapes for Susan*, Gillingham, Kent, 1970. Idem, *Autobiography*, London, 1971. Idem, *America*, London, 1972.

held for a moment among dripping trees
in the midnight hour.
(«In the Midnight Hour».)

Cuando nos encontremos
a medianoche
niña del campo
te llevaré flores nocturnas
del color de tus ojos
a la luz de la luna
a medianoche

Recuerdo
Tu mano fría
cogida un momento entre extraños
cogida un momento entre goteantes árboles
a medianoche.
(«A medianoche».)

La paradoja, presentada de un modo amable y cómico, es un procedimiento corriente en Adrian Henri, y algunos de sus poemas en este estilo constituyen verdaderos aciertos expresivos. «Tonight at Noon» («Esta noche a mediodía») es una composición paradójica, hasta cierto punto surrealista, desde el título hasta el fin. Suceden en ella cosas maravillosas; por ejemplo: Norteamérica declarará la paz a Rusia; los primeros dafodelos del otoño florecerán cuando las hojas de los árboles caigan hacia arriba; las chicas, en bikini, tomarán baños de luna; los muertos enterrarán a los vivos en olvidados cementerios, y «Tú me dirás que me quieres... Esta noche a mediodía». «Dont Worry-Everything's Going to be All Right» («No te apures-todo irá bien») trata un tema amoroso igualmente en el ámbito de la paradoja. El poeta, en un estilo lírico familiar, le dice a la joven que no se apure si su amigo no la trata bien, o si las fábricas llegan a cubrir todo el campo de Inglaterra, pues el país no tardará en ser gobernado por chicas de dieciocho años, las notas escolares se darán de acuerdo con «sex appeal», y sus padres les llevarán, a él y a ella, el desayuno a la cama. «Mrs. Albion You've Got a Lovely Daughter» («Sra. A., tiene usted una hija preciosa») conserva el mismo tono. El título deriva del conocido poema de William Blake. Las bellas hijas de Albión llegan en metro a la estación Central comiendo bocadillos y hablando de lo fabuloso que es Billy Blake, y cambian parte de su indumentaria escolar por prendas más sugestivas. Esta noche no irán a dormir a sus casas, y a la luz de la luna, a cubierto o al raso, harán de las suyas. Llegará la mañana, y empezarán a preocuparse de lo que ha o no ha sucedido, y de cómo justificar el haber pasado la noche fuera de casa. Por supuesto, la Sra. Albión tiene unas hijas estupendas. Los *Poems for Wales and Six Landscapes for Susan (Poemas para Gales y seis paisajes para S.*, 1970) son once cuadritos campestres, ingeniosos, pictóricos, que se parecen a los «haiku» japoneses o los poemas breves de los chinos. Es poesía menor, de lectura muy agradable.

B. Patten. Entre los poetas del grupo de Liverpool representados en *The Mersey Sound* (1967; 1974), Brian Patten (n. 1946)[59] es el más joven y sin duda el mejor dotado. Su empuje lírico es evidente. Sigue la línea romántica y lírica, y en su poesía hay ecos y destellos de Dylan Thomas. Su vocación lírica la confiesa él mismo, pero afirma que desea escribir una lírica recia. Piensa que la poesía es cosa íntima y no tiene nada que ver con la misión didáctica o aleccionadora. Al aparecer Patten en la escena poética, se le consideró, en general, un poeta «pop», tanto por su procedencia de la clase social trabajadora, como por algunos de sus poemas. Pero sus alusiones populares tan expresivas y tan adecuadas a lo que el poeta anhelaba comunicar son fruto natural de sus vivencias, no una decoración ajustada a una moda.

La poesía de Patten figura ya en las antologías cuando su autor tiene poco más de veinte años. *Love, Love, Love* (1967), la colección de verso amoroso editada por Pete Roche, incluye seis poemas de Patten; cuatro, la antología de poesía con aire de danza, recogida por Pete Morgan y titulada *C'mon Everybody* (1971); finalmente, en *The Oxford Book of Twentieth Century English Verse* (1973), seleccionado por Philip Larkin, se encuentran dos composiciones de Patten, que cierran este autorizado volumen. Pero su aportación poética más importante se halla en *The Mersey Sound (El sonido del río M.,* 1967). Aquí se incluyen veintiséis poemas de Brian Patten, los cuales, desde su calculada intrascendencia, denotan la calidad y las cualidades poéticas del autor. «Party Piece» («Escena de una fiesta») es un poema de amor casual, motivo muy frecuente en nuestros días. En «Somewhere Between Heaven and Woolworths» («Algún lugar entre el cielo y los almacenes W.»), Patten canta en tono despreocupado las aventuras de una joven en su vida diaria, de una a otra fiesta, de un chico a otro; el desencanto del rudo amor de los hombres, vestido de mentiras, y la ilusión semiperdida, en algún lugar entre el cielo y Woolworths.

Little Johnny's Confession (La confesión del pequeño J., 1967) presenta un frescor especial, que no se debe a procedimientos estilísticos, sino que es fruto de la naturalidad. Descubre nuevas zonas de la vida contemporánea, y retrata el desconcierto de una generación nacida y crecida en las grandes urbes. Patten manifiesta aquí un sentido musical del verso y mucha afición al lenguaje coloquial. La secuencia de seis poemas referidos al título del libro capta con sencillez y precisión la imaginación infantil ciudadana. «Poppoem» es un poema muy característico de esta colección. El motivo es uno de los más frecuentes en la vida urbana de hoy: la chica vistosa y poco responsable, que acude a todas las fiestas nocturnas que puede, y va perdiendo por el camino su belleza y juventud. Lo interesante aquí es la captación del ambiente ordinario y su traducción lírica: la chica,

59 Brian Patten, *The Mersey Sound,* Harmondsworth, Penguin Books, 1967; 1974. También colabora en *Love, Love, Love,* ed. by Pete Roche, London, 1967, y en *C'mon Everybody,* ed. by Pete Morgan, London, 1971. Idem, *Little Johnny's Confession,* London, 1967. Idem, *Notes to the Hurrying Man,* London, 1969. Idem, *When You Wake Tomorrow,* London, 1972. Idem, *The Unreliable Nightingale,* London, 1973. Idem, *The Irrelevant Song,* London, 1975. Idem, *Emma's Doll,* London, 1976.

el autobús, la paternal comprensión del cobrador, el regreso a casa al amanecer con el rubio cabello en desorden y algo rasgado el vestido. La composición, demasiado sentimental es un tanto dickensiana. *Notes to the Hurrying Man (Notas para el hombre apresurado,* 1969), presenta el estilo recio ya mencionado. Patten conserva su calidad lírica y su tono nostálgico en un lenguaje apretado, a veces abrupto, en que se descubre su intención de evitar la facilidad expresiva. Está muy logrado el poema «The Telephonists», que refleja los sueños maravillosos que acerca de las telefonistas tienen los obreros que tienden las líneas. «Ode on Celestial Music» lleva un subtítulo referido a una muchacha que canta en el baño. El poema tiene estructura dramática: una chica canta en su cuarto de baño; el joven que vive en el piso de encima protesta. Aunque es invierno, hojas y flores suben desde la ventana de abajo. Al oír protestar al joven, la chica sube a preguntar si es que molesta con su canto, y se excusa de que se le resbale la toalla en la que estaba envuelta. El joven, irritado, le da con la puerta en los senos, y le grita que lo que quiere es música celestial. Pasan los años. En el baño de abajo se oye otra voz que canta: es la de la hija de la joven de antaño. El hombre de arriba, ya maduro, ajusta su aparato auricular para oírla mejor, y busca entre las tablas del suelo por si aparece al menos una flor que suba, como antes, desde el otro piso. *The Unreliable Nightingale (El ruiseñor desleal,* 1973) reúne veintiún poemas, entre los que sobresalen varios de tema de amor y desengaño: «Embroidered Butterflies» («Mariposas bordadas») es un ejemplo, atractivo y gráfico, del recurrente tema del encuentro inesperado de un amor pasajero; «No taxis available» («No hay taxis disponibles») recoge uno de tantos momentos de desaliento y falta de estímulo. Por supuesto, no pasan taxis. Pero, aunque pasaran, uno no tiene ningún sitio adonde desee ir.

La segunda edición, revisada, de *The Irrelevant Song (Canción incongruente,* 1975) agrupa treinta y un poemas amorosos, todos intelectualmente estructurados y de la máxima precisión verbal, en los que Patten sigue el camino iniciado hace más de diez años. Selecciono tan solo dos: uno de desencanto, y otro de signo más bien positivo. En «These Songs Were Begun One Winter» («Estas canciones se empezaron un invierno») se describe cómo, en el cristal helado de una ventana, una muchacha traza con el dedo un mapa de muchas direcciones, cuando en su cuerpo se concreta un cruce de posibilidades y su belleza es garantía suficiente para la conjunción de fuerzas opuestas. Es increíble la frecuencia con que aparecen en la poesía inglesa de hoy poemas de amores fáciles o deportivos, de temores y desilusiones, de fracasos sentimentales. Son, en cambio, muy escasos los de exaltación, quizá no fecunda, pero positiva. Éste es el caso de «Early in the Evening» («En el temprano atardecer»), que describe el afortunado encuentro de una pareja, a la hora en que los coches devuelven a la gente a sus hogares, cerradas ya las oficinas, y las manos alzan los teléfonos para concertar citas o planear festejos. El protagonista es un soñador de veinticuatro años y la vitalidad de la joven estalla por todo su cuerpo. Sucede lo que era de esperar, y la pareja busca protección y la encuentra.

My head was full of shadows her brightness cancelled
Beneath her dress her breasts were pushing
It was early in the evening
Spring was only a few streets away
. . . .
The sky was going purple
Her dress lay on a chair by the window
Early in the evening she had shook it from her
She was awake and was dreaming
Her head was free of shadows
Her belly was glowing
I had never imagined a body so loving
I had never imagined a body so golden
Early in the evening we had amazed one another.

(«Early in the Evening».)

Mi cabeza estaba llena de sombras que anuló su esplendor
Debajo del vestido estaba la turgencia de sus pechos
Fue en el temprano atardecer
La primavera distaba sólo unas calles
. . . .
El cielo se empurpuraba
Su vestido yacía en una silla junto a la ventana
En el temprano atardecer se había desprendido de él
Estaba despierta y soñaba
Su cabeza estaba libre de sombras
Su vientre resplandecía
Nunca me había imaginado un cuerpo tan hermoso
Nunca me había imaginado un cuerpo tan dorado
En el temprano atardecer nos habíamos asombrado mutuamente.

(«En el temprano atardecer».)

La energía lírica, la penetración y el certero instinto de lo insólito sitúan a Brian Patten entre los mejores poetas jóvenes.

D. Dunn, D. Mahon y S. Heaney. El escocés Douglas Dunn (n. 1942), en sus volúmenes de poemas *Terry Street (La calle T.,* 1969) y *The Happier Life (La mejor vida,* 1972), agrupa composiciones realistas y desilusionadas, como «The Removal from Terry Street» («El traslado de la calle T.») y «After the War» («Después de la guerra»), con otras teñidas de ironía sobre sus ambiciones literarias, como «A Dream of Judgement» («Sueño del juicio»), donde Samuel Johnson y Pope, instalados en el tribunal de su reputación, rechazan la inmensa mayoría de los libros que les presentan, y, por supuesto, los del propio Dunn. En su colección *Barbarians (Bárbaros,* 1978) destacan los poemas «Glasgow Schoolboys Running Backwards» («Escolares de Glasgow corriendo hacia atrás») y «Warriors» («Guerreros»), ambos en una línea de concreción y desencanto. El irlandés Derek Mahon (n. 1941), en sus *Poems 1962-1978* (1979), nos ofrece emotivos poemas cargados de ambiente local, como «Grandfather» («El abuelo»), «My Wicked Uncle» («Mi tío el malo») y «A Disused Shed in Co. Wextford» («Un cobertizo abandona-

do de Co. W.», que sobresalen por su humanidad, sencillez y profunda captación de la realidad. Otros, como «The Banished Gods» («Los dioses desterrados») y «The Snow Party» («La fiesta de la nieve»), ensanchan la visión hacia horizontes geográficos y cronológicos más amplios, sin perder hondura ni sugestión. Seamus Heaney (n. 1939) es considerado como uno de los poetas más importantes de la Irlanda de hoy. Ha publicado, entre otros volúmenes de poesía, *Death of a Naturalist (La muerte de un naturalista,* 1966) y *Field Work (Campo de trabajo,* 1979). Sus *Selected Poems 1965-1975* (1980) justifican su renombre y hacen pensar que no fue una simple frase generosa la utilizada por Robert Lowell cuando dijo que Heaney era el mejor poeta irlandés desde Yeats. En este volumen, que incluye una selección de composiciones de sus cinco colecciones primeras, aparece Heaney como poeta del campo, que siente y vive la vida rural y consigue sintetizarla en su obra con la fuerza de su palabra directa e incisiva. Seamus Heaney es el poeta que más nos acerca a la labranza y a las gentes que la realizan: detalles de las faenas, nombres de los aperos y la visión del ambiente como es. Así en «Digging» («Cavando») nos retrata a su padre, azadón en mano, rompiendo la gleba, sembrando patatas o matando hierba; todo con la soltura, el ímpetu y la pericia del hombre que, nacido en el oficio, lleva tantos años ejerciéndolo que no nota el esfuerzo. «Blackberry-Picking» («Cogiendo moras») es un precioso poema campestre, que aviva recuerdos de infancia en toda persona que conozca el ámbito rural, y tiene tanto de bucólico como de humano e irónico. «Follower» («Seguidor») recuerda al niño que sigue a su padre mientras éste ara, y él se tambalea o cae en el surco; es, a la vez, fiel retrato del hombre que, empuñando la mancera y con el chasquido de la lengua, domina el arado y guía al caballo en una labor perfecta. El contenido de «The Barn» («La granja»), «Churning Day» («Día de hacer mantequilla») y «The Diviner» («El zahorí») lo expresan con precisión los títulos; «Thatcher» («El constructor de tejados de paja») y «Gifts of Rain» («Dádivas de la lluvia») reflejan la realidad rural con propiedad de imágenes y lenguaje. *Field Work* es un volumen de poemas elegíacos y amorosos, en el que aparece una secuencia de diez sonetos —«Glamore Sonnets»— que sintetizan varios de los temas de la colección. El libro amplía los límites de *Selected Poems 1965-1975,* alude al compromiso del artista literario con su vocación, y se refiere a la vulnerabilidad de las cosas de la vida ante las circunstancias y la muerte. No sé de poeta de lengua inglesa que conozca el campo, las labores rurales y los instrumentos de labranza mejor que Seamus Heaney, y que utilice este conocimiento con mayor precisión para su finalidad artística [60].

A lo largo de esta exploración por los caminos de la poesía inglesa del siglo XX hemos encontrado una considerable variedad de reacciones y actitudes, que constituyen la respuesta del hombre inglés, en cuanto poeta, a la constante pregunta del mundo y de la vida en su circunstancia actual.

[60] Douglas Dunn y Derek Mahon están bien representados en *The Oxford Book of Contemporary Verse,* chosen by D. J. Enright, Oxford University Press, 1980. Para Seamus Heaney, véase: Blake Morrison, *Seamus Heaney,* London, Methuen, 1982. Seamus Heaney, *Selected Poems 1965-1975,* London, Faber, 1980. Idem, *Field Work,* London, Faber, 1979.

Aunque existen espacios pálidos en el panorama de la poesía inglesa de nuestro tiempo, y escasean las figuras cimeras, no parece haya motivo de desilusión; los grupos de poetas aquí estudiados demuestran que este campo literario sigue cultivándose con disciplina y talento, y que sus cultivadores representan con dignidad una tradición noble y robusta, que no se puede truncar.

2. LA NOVELA INGLESA DEL SIGLO XX

La variedad y el vigor excepcional de la novela inglesa de mediados del siglo XIX se debió al interés con que los escritores se aplicaron a dar forma artística a los modos de vida, distintos y cambiantes, de la sociedad en que vivían. Quizá sus obras no parezcan bien acabadas, debido a la costumbre generalizada de publicarlas por entregas; pero su espontaneidad creadora y su alcance son comparables a la explosión dramática del período isabelino. Los grandes críticos —John Stuart Mill y Matthew Arnold, por ejemplo— no se ocuparon de la novela; pero la expansión de la clase lectora y el despertar de la conciencia social a raíz de la revolución industrial proporcionaron al género una extraordinaria popularidad. Por primera vez en la historia, la novela se convierte en el género literario dominante en Inglaterra, y el hecho de que fuera el vehículo más adecuado para el estudio psicológico y sociológico de las realidades humanas atrajo a muchos de los grandes creadores de la época. La importantísima producción novelística de Dickens, Thackeray, Trollope, las hermanas Brontë, Elizabeth Gaskell y George Eliot, indiscutible desde un punto de vista ético y social, requería el mismo nivel de perfección artística. Los ensayos de Henry James sobre el tema abrían el camino a la crítica seria sobre la novela, y James, Meredith y Conrad se afanaban en proporcionar al género una superior integridad estética. Hacia 1914, el novelista era más consciente y crítico respecto del medio utilizado, y más exigente de su misión, de lo que jamás había sido. Pero la Primera Guerra Mundial vino a quebrantar el cuadro de la sociedad existente, y el marxismo, el psicoanálisis y la tecnología transformaron los esquemas de la moral tradicional y penetraron en la novela. El tercer decenio del siglo XX fue rico en experimentación y realizaciones, y la novela fructificó en diversidad y originalidad. La precisión y la visión analítica se imponía y, alcanzada la cima artística propuesta por James y Conrad, el grupo de novelistas del materialismo social —H. G. Wells, Arnold Bennett, John Galsworthy— aplicaron su talento a adueñarse artísticamente de la realidad, al tiempo que otros —E. M. Forster, D. H. Lawrence— se afanaban por interpretar las relaciones humanas en distintos ámbitos culturales y la libertad del individuo dentro del marco de la época. La década de 1920-30 busca nuevos enfoques, y aparecen los nombres de Virginia Woolf, James Joyce y Aldous Huxley abriendo insospechados derroteros. Desde 1930 en adelante, la diversidad y riqueza de

la novela inglesa es enorme, y su vitalidad y capacidad productiva, indiscutible. Elizabeth Bowen, Joyce Cary, L. P. Hartley, Evelyn Waugh, Graham Greene, C. P. Snow, Lawrence Durrell, Angus Wilson, William Golding, Iris Murdoch, Anthony Burgess, John Fowles, etc., han interpretado en sus novelas las múltiples actividades humanas y las distintas manifestaciones de la vida moderna en el aspecto social e individual, así como el esfuerzo del hombre para consevar su identidad en un mundo cuyos valores éticos y entornos sociales y tecnológicos cambian con velocidad asombrosa [1].

NOVELA DE TRANSICIÓN: CRÍTICA, FUTURISTA Y REALISTA

Hacia el fin del siglo XIX, la novela se hallaba firmemente establecida como género literario. En 1884, Henry James, en *The Art of Fiction*, explicaba el cambio que se había operado y determinaba el lugar que le correspondía a la novela en el campo de la literatura. Era el momento en que Meredith, Walter Pater, Henry James, Conrad y George Moore se imponían el deber de cultivar la novela con estricto rigor artístico y dedicar a su composición el cuidado tradicionalmente concedido a la poesía y al drama. Sin embargo, los ideólogos y teorizantes se aprovecharon del género como vehículo de crítica social y para satirizar las costumbres establecidas. El principal en esta línea fue Butler, que se sirvió de la novela para demoler las tradiciones victorianas y la utilizó como advertencia crítica de la sociedad futura.

S. Butler. Hijo de un canónigo, y destinado a la carrera eclesiástica, Samuel Butler (1835-1902) [2] comprendió en seguida que no era éste su camino, y, después de ejercer breve tiempo la enseñanza, se marchó a Nueva Zelanda con la idea de dedicarse al pastoreo. En 1864 regresó a Inglaterra lleno de energía para formular severísimos ataques contra la educación, la hipocresía, las inadecuadas relaciones entre padres e hijos, el optimismo industrial y progresista, y la aburguesada complacencia de la sociedad victoriana. Dotado de una inteligencia originalísima, Butler era a la vez un

---

[1] Ernest A. Baker, *The History of the English Novel*, vol. 10: *Yesterday*, New York, 1957. Ricardo Gullón, *Novelistas ingleses contemporáneos*, Zaragoza, 1945. Lionel Stevenson. Idem, vol. 11: *Yesterday and After*, New York, 1967. Walter Allen, *The English Novel (A Short Critical History)*, London, 1957. Idem, *Tradition and Dream (The English and American Novel from the Twenties to Our Time)*, London, 1964. S. Diana Neill, *A Short History of the English Novel*, New York, 1964. Frederick R. Karl, *A Reader's Guide to the Contemporary English Novel*, London, 1963. Henry Reed, *The Novel Since 1939*, The British Council, 1964. P. H. Newby, *The Novel 1945-50*, The British Council, 1951. Walter Allen, *The Novel To-day*, The British Council, 1960. Paul West, *The Modern Novel* (2 vols.), London, 1963. Anthony Burgess, *The Novel Now*, London, 1967. *Contemporary Novelists*, ed. by James Vinson, London, 1976.

[2] H. F. Jones, *Butler. A Memoir* (2 vols.), London, 1919. Malcolm Muggeridge, *The Earnest Atheist*, London, 1936. P. N. Furbank, *Samuel Butler*, Cambridge, 1948. Philip Henderson, *Butler: The Incarnate Bachelor*, London, 1953. Basil Willey, *Darwin and Butler*, London, 1960. Samuel Butler, *Works* (20 vols.), ed. by H. F. Jones, London, 1923-6. *The Essential Butler*, ed. by G. D. H. Cole, London, 1950. *Erewhon; Erewhon Revisited* y *The Way of All Flesh* se encuentran en la colección Everyman's Library de Londres.

hombre de carácter irritable y un maniático en el que no cabía la tolerancia. Su falta de equilibrio y su independencia de pensamiento le llevaron a sustentar extrañas teorías. Una de las más curiosas fue la de suponer que la *Odisea* había sido escrita por una mujer, la Nausica de la epopeya homérica, conclusión a la que llegó después de pasar no poco tiempo explorando el Mediterráneo [3].

Butler estuvo siempre interesado por la labor científica y de controversia, y en este campo escribió obras como *Life and Habit (Vida y costumbre,* 1877), *Evolution Old and New (La antigua y la nueva evolución,* 1879), *God the Known and God the Unknown (El Dios conocido y el Dios desconocido,* 1880). También escribió *The Deadlock in Darwinism (El punto muerto del darwinismo),* ensayo en que protesta contra el darwinismo porque, a su juicio, esta doctrina ha descartado la influencia del espíritu en la marcha del universo. Pero aquí nos interesa sobre todo como autor de tres novelas de originalidad singular. *Erewhon* (es decir «nowhere», *En ningua parte,* 1872) es una narración novelada en que critica la sociedad contemporánea. Despueś de atravesar una cadena de montañas inexploradas de un territorio colonial —indudablemente Nueva Zelanda—, el narrador se encuentra con un país llamado Erewhon, que a todas luces representa la Inglaterra del siglo XIX. Una de las características más notables del paradójico sistema de pensar erewhoniano es considerar las enfermedades como crímenes y los crímenes como enfermedades. Por eso, si un enfermo es un criminal, a un criminal hay que tratarlo como enfermo, que es, hasta cierto punto, una profecía de lo que sucede en la actualidad. En Erewhon, el narrador entra en contacto con la familia de Senoj Nosnibor, personajes en los que Butler ataca ferozmente la robinsoniana insularidad británica, la estupidez y lo disparatado de las instituciones de su país. El culto religioso anglicano y la teología de las iglesias cristianas se ridiculizan en «The Musical Banks», bancos musicales de los que se puede sacar una especie de dinero que sólo sirve en el otro mundo. «The Book of Machines» es una serie de capítulos en que el autor arremete contra la industrialización y la mecanización, y advierte la posibilidad de que el abuso de las máquinas llegue un día a aniquilar al hombre: las máquinas destruirán al ser humano y se arrogarán sus funciones. Tampoco la educación se libra de sus sátiras. La universidad inglesa es considerada por Butler como «The Colleges of Unreason»: en estos colegios de la «sinrazón» se enseña la famosa ciencia del «lenguaje hipotético», cuya inestimable ventaja consiste en que, como sus afirmaciones no se pueden llevar jamás a la práctica, tampoco se puede comprobar que no sirven para nada. Ante tan desconsoladoras experiencias, el protagonista y narrador, que es inglés, consigue escaparse de Erewhon en un globo, acompañado por Arowhena, atrevida erewhoniana de la familia Nosnibor, de la que se había enamorado, y que detestaba las formas de vida y la cultura de Erewhon. Después de bastantes aventuras rápidamente narradas, llegan a Inglaterra, en donde presentan un proyecto para conducir

[3] Samuel Butler, *The Authoress of the Odyssey* (1897). También tradujo la *Ilíada* y la *Odisea* en prosa en 1898 y 1900.

a los erewhonianos a Queensland a trabajar en las plantaciones de caña de azúcar y convertidos en buenos cristianos, con pingües ganancias para los accionistas. El rechazo del dogma fundamental de la fe cristiana, y su falta de respeto por los sentimientos y la actuación de los ministros protestantes y los fieles, quedaron materializados en la atrevida sátira *Erewhon Revisited (Nueva visita a Erewhon,* 1901). La narración corre a cargo del hijo de Higgs, protagonista de la novela anterior y conocido por este nombre entre los erewhonianos. Veinte años después de haber salido de Erewhon, a Higgs le entra un enorme deseo de volver a este país. Al llegar a él descubre con asombro que los erewhonianos habían considerado su ascenso en globo como un hecho milagroso, por lo cual le habían convertido en el Hijo del Sol, erigiéndole un gran templo. Los profesores Hanky y Panky, catedráticos respectivamente de la sabiduría del mundo y del espíritu, explotaron la credulidad pública con la mayor habilidad, y el mito solar de Higgs quedó incorporado a «Los bancos musicales» como una nueva religión. El esfuerzo de Higgs por mostrar la verdad a los erewhonianos resulta infructuoso. La religión del Hijo del Sol se impone, y a Higgs le conducen ocultamente fuera del país. La obra apunta con ánimo satírico a la resurrección y ascensión de Jesucristo.

Su novela *The Way of All Flesh (El camino de toda carne,* 1903; póstuma por precaución o pudor) es un ataque frontal contra una de las instituciones más queridas y respetables del período victoriano: la familia. Delata y describe las catastróficas consecuencias de la educación familiar: hipocresía, crueldad, despecho e ignorancia; la farisaica tiranía paterna y el ciego respeto y obediencia que ahogan la espontaneidad y los anhelos del corazón; las pretensiones de caridad cristiana, insensibles ante las flaquezas humanas o la necesidad; la frialdad de las personas importantes y su incapacidad para responder a los generosos dictados de la conciencia. *The Way of All Flesh* echa abajo toda una filosofía de la vida familiar mediante la descripción de una familia cuyos progenitores consiguen imprimir en sus descendientes las mismas actitudes de solemnidad, estupidez y disciplina tradicionales, hasta que, en la cuarta generación, sobreviene el desastre. Butler hace aquí un estudio, ingenioso y brillante, de cuatro generaciones de la familia Pontifex: John Pontifex, el carpintero del lugar, constructor de órganos y agricultor; George Pontifex, que pasará a colaborar y participar en la editorial de su tío en Londres; Theobald, hijo de George, que se dedicará a la carrera eclesiástica y se casará con la amable Christina, una de las cinco hijas de Mr. Allaby, rector de una parroquia cercana a Cambridge. Theobald consigue un estimable beneficio en Battersby-on-the-Hill, en cuya rectoría nace Ernest, el cuarto Pontifex, que de niño y de joven padece los horrores de la autoridad paterna, hasta que, después de su ordenación, reacciona disparatadamente frente al entorno social en el que se encuentra. Los reproches que dirige a la joven Miss Maitland, a quien toma por una prostituta a la que quiere convertir, lo llevan a la cárcel durante varios meses. Al salir, se casa con Ellen, que había sido sirvienta en el domicilio de sus padres, y el matrimonio resulta un fracaso; pero afortunadamente se libra de ella al descubrirse que, antes de casarse con

él, ya estaba casada. Finalmente Ernest tiene la suerte de heredar la fortuna de una tía suya, y puede dedicarse a la literatura para el resto de su vida. La sátira de Butler contra la familia victoriana está inspirada en sus propias experiencias, y resulta devastadora.

G. Moore. La vibración artística de París y el naturalismo francés de los años setenta del siglo pasado influyeron profundamente en George Moore (1852-1933)[4], de familia irlandesa pudiente, católico al principio y agnóstico después. Los intereses y ambientes en que se desarrolló su vida quedan reflejados en sus narraciones autobiográficas: *The Confessions of a Young Man (Confesiones de un joven,* 1888), *Memoirs of My Dead Life (Memorias de mi vida muerta,* 1906) y la trilogía *Hail and Farewell (Saludo y adiós),* cuyos tres volúmenes *Ave* (1911), *Salve* (1912) y *Vale* (1914), son un interesante relato de los años transcurridos en Dublín, y de sus conexiones con el despertar del teatro irlandés. De sus años en París, Moore conservó un sentido estructural de la novela, de acuerdo con el cual la creación de los personajes y la exposición de sus experiencias y emociones debían seguir una línea psicológicamente normal, en una combinación de luces y sombras. Moore entendía que el arte de la novela era una secuencia rítmica de acontecimientos descritos en una secuencia rítmica de frases. Para él, el material novelístico era lo humano, y el artista, simplemente el artesano que lo utilizaba. No se interesaba por los valores morales; le importaba sólo la calidad del material de que se servía. Lamentablemente, Moore aceptó de sus contemporáneos franceses la idea de que la vida es más real en los niveles más bajos, donde cunde el dolor y la miseria, como si el placer y la belleza carecieran de realidad. Este concepto lo llevó a considerar sólo lo penoso y lo sórdido. Estilísticamente, Moore recibió el influjo de Flaubert, de los Goncourt y de Walter Pater.

La impronta del naturalismo francés aparece en su primera novela, *A Modern Lover (Un amante moderno,* 1883), considerada por Arnold Bennett como la primera novela inglesa de tendencia realista. Trata de la carrera de un artista mediocre que abandona la disciplina porque le parece demasiado difícil, y busca el camino del éxito con el apoyo femenino. Esta obra fue reelaborada con el título de *Lewis Seymour and Some Women,* y revela las inquietudes de Moore en sus años de París, cuando quería dedicarse a la pintura. En *A Mummer's Wife (La mujer de un actor mímico,* 1884) se refleja la vida de degradación que sufre la mujer de un tendero de las Potteries[5] que huye con el empresario de una compañía de cómicos, el cual, con sus celos, le hace imposible la vida en un mundo de promiscuidad y trashumancia. La novela intenta ser el retrato de una Madame Bovary inglesa; mujer sugestiva e inquieta, aniquilada por su incapacidad de adaptación y por la bebida.

[4] Joseph M. Hone, *The Life of George Moore,* London, 1936. Nancy Cunard, *G. M.: Memoirs of George Moore,* 1956. G. Hough, *Moore and the Nineties,* en *Edwardians and Late Victorians,* ed. by R. Ellmann, New York, 1960. *George Moore. Works,* Ebury Edition (20 vols.), London, 1936-8. Idem, *Letters 1895-1933, to Lady Cunard,* ed. by Rupert Hart-Davies, London, 1957. Idem, *Esther Waters,* intr. by Walter Allen, London, 1965.

[5] Distrito del condado de Stafford en el que la principal industria es la alfarería.

El mismo año apareció su principal creación novelística, *Esther Waters* (1894), obra naturalista, que suscita inmediatamente la comparación con *Tess*, de Hardy, publicada tres años antes. En ella se relata la vida de una joven de temperamenteo religioso, a quien su vicioso padrastro arroja de casa; pasa a servir, en Woodview, mansión de los señores Barfield, que mantienen una cuadra de caballos de carreras. En un momento de debilidad, Esther es seducida por un compañero de trabajo, que la abandona. A pesar de la compasión que Mrs. Barfield siente por ella, Esther tiene que dejar la casa y lleva una vida de pobreza, trabajos y humillaciones, esforzándose por sobrevivir cumpliendo las obligaciones de madre soltera. Su novio entra de nuevo en su vida, se casa con ella y se porta debidamente. Pero es apostador profesional de carreras de caballos y dueño de un bar, y tiene conflictos con las autoridades a causa de las apuestas, por lo que le cierran el establecimiento. Agotada su salud, muere, dejando a su mujer y a su hijo en la miseria. Esther regresa a Woodview, en donde encuentra al fin un rincón de paz en compañía de Mrs. Barfield, que había quedado viuda y vivía en la antigua mansión, sola y empobrecida. El hecho de que Mrs. Barfield y Esther pertenecieran al grupo religioso de las Plymouth Sisters [6] constituyó desde el primer momento la base firme de su relación. El credo estético de Moore le prohibía tanto excitar la piedad del lector hacia Esther como censurar a la sociedad por su dureza. Por eso, vemos que la protagonista de la novela camina por su vida gris y azarosa sin quejas ni acusaciones, y acepta sencillamente su destino, sin protestar contra Dios o la sociedad; el libro, sin embargo, deja un poso de amargura en la conciencia del lector. Las vivas descripciones de las cuadras de caballos y del ambiente y entusiasmo de las carreras, inspiradas en las experiencias juveniles del autor en Moore Hall —Galway, Irlanda—, proporcionan a la novela un tono nuevo. Al aparecer *Esther Waters,* el político liberal William Gladstone envió una nota de aprobación a Moore, creyendo que la finalidad de la obra era una crítica de los males derivados del juego y las apuestas. No es ésta exactamente la intención del autor; al presentar a una joven infortunada en medio de un mundo indiferente y despiadado, se propone metas mucho más amplias. *Esther Waters* no fue muy bien recibida por el gran público, y su aparición agravó la impresión causada por *A Modern Lover* y *A Mummer's Wife,* que en las bibliotecas circulantes se habían considerado no aptas para señoritas. Gladstone acudió en apoyo del libro y levantó la censura que se le había impuesto.

Evelyn Innes (1898) y *Sister Teresa (La hermana T.,* 1901) insisten en el estudio de la psicología y del temperamento femeninos a la luz de una estética realista. En 1899, como consecuencia de su actitud ante la Guerra de los Boers y alentado por Yeats y A. E. (George William Russell), Moore se fue a Irlanda, donde vivió hasta 1911. Allí se suavizó su carácter, que cobró una tendencia mística; Moore se sintió atraído por la belleza y por la verdad, y se interesó por la experiencia religiosa. Un grupo de trece

[6] Los Plymouth Brethren era una congregación religiosa que surgió hacia 1830 y carecía de reglas concretas y jerarquía especial.

narraciones, *The Untilled Field (El campo virgen,* 1903), fue el resultado de su primer contacto con Irlanda. Pero Moore no era hombre de vida retirada; a pesar de los lazos que lo unían a sus compatriotas fundadores del Teatro literario irlandés de principios del siglo XX, regresó a Londres, y vivió en la casa 121 de Ebury Street —cerca de Victoria Station—; allí residió hasta su muerte. *Héloïse and Abelard* (1921), *Daphnis and Chloe* (1924) y *Aphrodite in Aulis* (1930) son obras características del Moore de este período. Es de singular interés *The Brook Kerith (El torrente K.,* 1916), bellísima narración de la vida de Jesús, puesta en boca de José de Arimatea. En ella se describe a Jesús como un pastor de palestina vinculado a la hermandad de los esenios, amante de la naturaleza y con una visión panteísta del mundo. Al oír la predicación de Juan Bautista, se llena de entusiasmo y cree ser el Mesías prometido por las escrituras. Aunque después se arrepiente amargamente de su presunción, sus enemigos, los sacerdotes, lo llevan a la cruz. Rescatado de la muerte por José de Arimatea, éste lo cuida y fortalece, y Jesús vuelve a su comunidad esenia. Es curioso e irónico el hecho de que Pablo, que cree en la doctrina de Cristo resucitado, se encuentra años más tarde con él, y, a pesar de las declaraciones antemesiánicas de Jesús, insiste en embarcarse para Italia a predicar la nueva religión. El libro es una interpretación racionalista del origen del cristianismo presentada con sencillez, ternura y una intensa belleza. Moore se distingue en sus obras como escritor de reconocida integridad artística, que tiene el poder de revelar la belleza oculta en los aspectos más insospechados y poner de manifiesto la fuerza de la fatalidad que dignifica los momentos más grises de la vida.

Conrad. Polaco de raza y ruso de nacionalidad, Joseph Conrad (Josef Teodor Konrad Korzeniowski (1857-1924)[7] es un caso extraordinario de amor al mar y de fidelidad a la lengua y a la nación que en su época era la dueña de los mares. Aunque sus primeros viajes como marinero los hizo en barcos franceses, a los veinte años entró en contacto con la marina mercante inglesa, y en ella viajó por América, Oriente, la India, África y Australia. Su interés por los barcos y el personal que los tripulaba, la vida en ellos y su lucha contra las fuerzas del océano, constituyen en gran parte la cantera de la que saca sus primeros materiales de escritor. Una de las anécdotas de este período es su actuación en una fallida operación de contrabando de armas para el ejército carlista de nuestro país, y sus relaciones con una joven española, cuya identidad se oculta detrás de doña Rita, la protagonista de la novela *The Arrow of Gold (La flecha de oro,* 1919); otra, su intento de suicidio —no un duelo— por haber perdido en el juego una apreciable cantidad de dinero prestada. En 1886 se hizo súbdito britá-

[7] Jocelyn Baines, *Conrad. A Critical Biography,* London, 1959. G. Jean-Aubry, *Conrad: Life and Letters* (2 vols.), London, 1927. M. C. Bradbrook, *Conrad: Poland's English Genious,* Cambridge, 1941. Albert J. Guerard, *Conrad the Novelist,* Cambridge, Mass., 1958. Ernest A. Baker, «Conrad», en *The History of the English Novel,* vol. 10, New York, 1957. J. I. M. Stewart, «Conrad» en *Eight Modern Writers,* OHEL, Oxford, 1963. Idem, *Joseph Conrad,* 1968. Joseph Conrad, *Works,* Uniform edition (22 vols.), London, 1923-8.

nico y adoptó el nombre de Joseph Conrad. Siguió navegando hasta 1898, y los accidentes y aventuras de sus viajes a Bangkok, Mairas, Bombay, Singapur, el archipiélago malayo, Australia y el Congo se reflejan en relatos como *Youth, The Nigger of the «Narcissus», Typhoon, Heart of Darkness.* En el velero *Torrens,* camino de Adelaida, en 1891, se encontró con el futuro novelista John Galsworthy, con el que trabó gran amistad. Fue en esta travesía cuando Conrad empezó a escribir su primera novela, *Almayer's Folly (El disparate de A.,* 1895), que relata la vida de Kaspar Almayer en una localidad mercantil junto al río Pontai, en Borneo. El título se refiere a la fabulosa mansión que el protagonista se hizo construir, inducido por los sueños del tesoro que esperaba encontrar en el interior del país. La carrera de Conrad como marino duró unos veinticinco años. Los otros veinticinco que le quedaban los dedicó a una disciplina menos azarosa, pero más exhaustiva, ya que, además de no tener buena salud, se sentía a menudo mentalmente agotado o encontraba dificultades para componer con la agilidad necesaria. Hay que tener en cuenta que Conrad escribe en inglés, su lengua adoptiva, y esto no deja de causarle problemas, aunque el escritor que hay en él consiga solucionarlos; precisamente por eso su estilo, exuberante, luminoso y exótico, resulta con frecuencia más sugestivo.

Poco antes de retirarse de la mar, Conrad se casó con Jessie George (1896), mujer de gran prudencia y bondad, que en seguida comprendió que no estaba a la altura de su marido, y procuró subsanar sus propias deficiencias relacionándolo con amigos de categoría intelectual. Entre los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX publicó Conrad sus novelas de tema marítimo. *The Nigger of the «Narcissus» (El negro del «N.»,* 1897) apenas tiene argumento. Es una narración impresionista de sus propias experiencias en el viaje de Bombay a Londres por el Océano Indico y rodeando el Cabo de Buena Esperanza en el barco *Narcissus.* La novela es psicológica, y expone el drama humano de un grupo de hombres que se enfrentan con el mar en uno de sus momentos más terribles. La descripción de la tempestad en el Cabo es magnífica y evoca con el mayor realismo los peligros del mar y el temor de los marineros. Los polos de la tripulación son el londinense Donkin y el gigantesco negro James Wait. El uno, sedicioso y complicado; el otro, motivo de superstición para los marineros, por creer que la mala suerte había entrado en el barco. La muerte del negro apacigua los ánimos de la tripulación y trae vientos favorables para el *Narcissus.* En *Typhoon* (1903), Conrad trata de modo más compacto y eficaz el tema de una tempestad horrorosa y sus consecuencias en la conducta de la tripulación y de los pasajeros, trabajadores chinos que regresaban a su país. En *Lord Jim* (1900), otro relato de mar y de acción, el protagonista, un piloto inglés, tiene la cobardía de abandonar el barco por temor a su hundimiento. En cambio, en otra circunstancia, habiendo recobrado la confianza y el amor, sabe morir dignamente, compensando con su honroso final sus anteriores deficiencias. *Heart of Darkness (Corazón de tinieblas,* 1902) está inspirada en las experiencias personales de Conrad mientras navegaba por el río Congo. Aparece ya aquí la mezcla de desorden, corrupción y bravura que vemos ampliada en *Nostromo,* elementos

que posteriormente ha sabido utilizar con tanta eficacia Graham Greene en sus novelas coloniales americanas. *Nostromo* (1904) es una de las mejores narraciones de Conrad. La acción sucede en una mina de plata de una república hispanoamericana, y el protagonista es un genovés que se hace imprescindible para los dueños ingleses y para los trabajadores de la mina. La política ineficaz y localista del gobierno de Costaguana, y su ambición por lucrarse de una mina antes abandonada, que ha puesto en marcha de nuevo la empresa privada de los Gould, se ponen de manifiesto en la actuación de los caciques políticos y de la prensa. Está muy logrado el retrato de Nostromo, hombre servicial e insustituible, merecedor de la confianza de todos los que lo rodeaban, pero que al final sucumbe por avaricia ante unos lingotes de plata cuyo paradero sólo él conocía. La obra es un incisivo estudio del conflicto entre el idealismo moral y los intereses materiales. En *The Secret Agent* (1907), obra considerada de lo mejor de Conrad, se presenta la personalidad y la mentalidad del agente secreto, y el conjunto de motivos que subyacen en el fondo de las acciones humanas. La estructura argumental la proporciona el intento de volar el observatorio de Greenwich. Conrad tenía la certeza de que la mentalidad rusa opera de modo distinto que la occidental. En su novela *Under Western Eyes (Con ojos occidentales,* 1911) se propone interpretar las motivaciones humanas de un grupo de refugiados políticos rusos que viven en Génova y continúan sus conspiraciones en un ambiente de desconfianza y traición. Conviene hacer constar que Conrad detestaba tanto a los revolucionarios como a los opresores. Con *Chance (Coyuntura,* 1913) y *Victory* (1915), vuelve a la novela de acción y de viajes; en ellas intenta demostrar lo azaroso y coyuntural de los acontecimientos y las dificultades que para comprenderse encuentran los humanos. Sus protagonistas son hombres singulares. Ambos relatos son a un tiempo novelas de amor y de aventura que llevan el sello y tienen la profundidad característica de su autor.

La ideología de Conrad es sencilla; su credo personal es la fidelidad a unas cuantas cosas esenciales. Sus novelas muestran una concepción fatalista de la vida, frente a la cual no cabe más que la resignación. El hombre, frecuentemente cobarde y corrompido, se ilusiona ciegamente con falsas esperanzas; sucumbe por falta de fortaleza, o queda destruido por las fuerzas naturales. Es una amarga ironía que la muerte sea su única posibilidad de triunfo. El método de Conrad consiste en investigar a fondo la conciencia del hombre para descubrir los motivos de la acción; su narrativa se esfuerza por revelar el carácter de sus personajes a lo largo de sucesivas actuaciones y cambios de tiempo y lugar. Su filosofía de la vida y sus exigencias artísticas le llevan a la conclusión de que las ambiciones más nobles del mundo no se realizan, y que el hombre, a pesar de sus anhelos de dicha, es un agente de miseria y sufrimiento. Conrad estima que en la novela es tan importante el arte como el contenido. El mar, la política, las dificultades de los hombres frente a la naturaleza y frente a sí mismos, son sus grandes temas. Las fuentes de su narrativa eran sus propias experiencias. Para él, como para Henry James, la novela era el género literario más revelador, pues esta forma de vida imaginada resulta más clara que la realidad y más verosímil que el documento histórico.

Kipling. Otro narrador de amplios horizontes geográficos y de mucha acción es Rudyard Kipling (1865-1936)[8], el primer premio Nobel de literatura inglés (1907). Notable poeta y novelista, Kipling sobresale como autor de cuentos y narraciones breves. Nació en Bombay, estudió en Inglaterra, y a los dieciocho años regresó a la India, donde fue director y colaborador de la *Civil and Military Gazette* de Lahore, pasando luego al *Pioneer* de Allahabad. En estos periódicos desarrolló su estilo característico, realista, claro, recio y sugestivo, de lenguaje copioso, rico y sonoro, que tanto admiraba George Moore. Después de los prerrafaelistas, y en el período de auge de Walter Pater y Henry James, aparecía un escritor que era a la vez hombre de acción y se dirigía a sus contemporáneos en un lenguaje directo para hablarles de cosas cotidianas y reales y proporcionarles la vivencia del Imperio Británico. Mientras los políticos percibían las posibilidades de un hecho que no habían creado conscientemente y se afanaban para reforzarlo y desarrollarlo, fue un escritor literario quien acuñó la noción del Imperio con sus implicaciones políticas, morales e ideológicas, y puso en circulación este concepto, haciéndolo concreto y perceptible para la vasta comunidad británica. Es el genio nacional, que expresa los sentimientos colectivos de un pueblo. Kipling veía la vida como un soldado que sirviera en la India y desde su puesto y condición defendiera las fronteras y la dignidad del Imperio Británico. Creía firmemente que Inglaterra tenía la misión de civilizar al mundo con su ejemplo de vida y sociedad y con la justicia y eficacia de su gobierno, y nada debía interferirse en esta labor poco menos que redentora, que se realizaba con muchos sacrificios individuales. La vida, en general, le parecía a Kipling dura, egoísta y violenta, salvo en niveles altísimos, y la única esperanza para mantener el progreso de la humanidad era el orden. Con un sentido bíblico de itinerario y organización, Kipling veía la regla de oro para la humanidad, igual que para el ejército, en la obediencia. Como artista literario, miraba con recelo todo lo que se apartaba de la común experiencia de la vida, y su apreciación del hombre y la mujer era esquemática y realista. Nunca se interesa por las profundidades o complicaciones de la psicología humana: su habilidad se ajusta a concreciones y tipos. Tampoco cree en la mística del arte: le interesan la intrepidez y la acción, el enfrentamiento del hombre con la dura realidad y la clara exposición de las experiencias diarias. De ahí su estilo enérgico y atractivo, apoyado por su visión profética de los acontecimientos, su capacidad perceptora de consumado periodista, y su gran sentido común de hombre que tiene los pies muy bien puestos en el suelo.

Los primeros poemas y cuentos de Kipling se publicaron en los periódicos de la India a los que el escritor estaba vinculado. En 1889, enviado por estos periódicos, Kipling se trasladó a Inglaterra pasando por China, Japón y Estados Unidos. Los artículos escritos durante el viaje y publicados en la prensa de la India aparecieron en los dos volúmenes de *From Sea to Sea (De mar a mar)*, en 1900. Pero, al llegar a Inglaterra, Kipling

[8] Ver Kipling en el capítulo X, subcapítulo 2 de esta obra. Ernest A. Baker, «Kipling», en *The History of the English Novel*, vol. 10, New York, 1957.

era ya bien conocido por su colección de versos titulada *Departmental Ditties (Cantinelas de oficina,* 1886), los cuentos de *Plain Tales from the Hills (Cuentos llanos de las colinas,* 1888) y varias narraciones, entre ellas *Soldiers Three (Tres soldados)* e *In Black and White (En negro y blanco),* publicadas en folletos entre 1888-9. Estas obras ofrecían al público inglés una visión auténtica de lo que sucedía en el mundo anglo-indio del otro lado de los mares. La aparición de la prosa y el verso de Kipling revelaba una briosa tendencia realista, basada en hechos concretos, que en el ambiente dominado por el esteticismo, el decadentismo y el perfeccionismo artístico jamesiano fue recibida con entusiamo, como algo que presentaba una originalidad total. Kipling se casó en Inglaterra con una joven norteamericana, Caroline Balestier. Esta alianza entre Oriente y Occidente fue precedida por una extensa narración, *The Light that Failed (La luz que se desvaneció,* 1891), que puede considerarse como una novela hasta cierto punto biográfica, sobre sus años de periodista en su país natal; por *Life's Handicap (Obstáculos de la vida,* 1891), un conjunto más maduro de narraciones relativas a la India blanca y negra, continuadas en *Many Inventions (Muchos inventos,* 1893), y por *The Day's Work (El trabajo diario,* 1898). Mientras tanto su obra de poeta [9] se fue acumulando —*Barrak-room Ballads (Baladas de cuartel,* 1892), *The Seven Seas (Los siete mares,* 1896) y *The Five Nations (Las cinco naciones,* 1903)—, hasta constituir el impresionante volumen titulado *Rudyard Kipling's Verse* en su edición definitiva, de 1940.

La obra novelística de Kipling, además de *The Light that Failed,* comprende *Captains Courageous (Capitanes intrépidos,* 1897), narración escrita en Vermont durante su estancia en los Estados Unidos con los familiares de su mujer, y que describe la pesca del bacalao por los marineros de Nueva Inglaterra. Sus dos libros de la selva, *The Jungle Book* I (1894) y II (1895), presentan con profundidad y verosimilitud un cuadro más amplio de la vida de su tiempo en la India autóctona y europeizada. Con estos libros inventa Kipling una nueva forma literaria, que conjunta la fábula de animales y la alegoría, y con su plasticidad poética y su simpática visión del misterioso bosque tropical, presenta una novela originalísima, centrada en la figura de Mowgli. Este es un niño criado por una loba, y por su conocimiento de los animales y de las leyes de la naturaleza llega a ser el dueño de la selva, hasta que se despide de ella camino del mundo civilizado en compañía de su joven esposa. Kipling no intenta darnos una moraleja explícita con los libros de la selva; pero sí nos presenta una alegoría de comportamiento ético e intelectual en una narración llena de dramatismo, de veracidad y de amor a la creación. *Kim* es la historia de Kimbell O'Hara (1901), joven británico de familia humilde, criado como indio después de la muerte de sus padres; por su condición anglo-india puede prestar servicios secretos de gran importancia, e incluso descubrir las peligrosas intenciones y actividades de una nación extranjera que se disponía a perturbar la paz del país. Enlazada con este interesante argumento de contraespionaje vemos la relación de Kim con un lama tibetano que iba en

[9] Ver el capítulo X, subcapítulo 1, de esta obra.

busca de los Cuatro Lugares Sagrados; es decir, en busca del camino de salvación del hombre señalado por la Divinidad para apartarle del mundo de la ilusión, el dolor y el miedo, y ofrecerle la libertad. Kim, cuyo destino está en el plano de la acción, y el lama, que se mueve en los niveles del espíritu, son compañeros de viaje, como discípulo y maestro, en el inmenso continente, bajo un sol agostador. El atractivo del libro no se limita sólo al argumento, sino que se basa también en la descripción de la vida india, particularmente al borde de la Grand Trunk Road, la carretera principal, que se extiende rectilínea a lo largo de 1.500 millas, y en la que se concentra casi toda la circulación de la India, con su mosaico de castas, razas y profesiones, banqueros y hojalateros, peregrinos y alfareros, orden y subversión, santidad y avaricia: un mundo que va y viene, un río de vida como no existe en ninguna otra parte.

La muerte de su hija mayor movió a Kipling a escribir *Just-so Stories for Little Children,* preciosa colección de cuentos para niños, obra a la que siguieron *Puck of Pooh's Hill (Puck de la colina Pooh,* 1906) y *Rewards and Fairies (Galardones y hadas,* 1910). Estos libros sitúan a Kipling entre los clásicos de la literatura infantil.

Kipling fue un hombre alertado ante los asuntos contemporáneos, y de mentalidad profética. Exponente vital del Imperio Británico, a la vez que hacía ver a sus contemporáneos la importancia de esta gran comunidad y su misión civilizadora, los advertía acerca de sus responsabilidades en el mundo y del peligro de la vanagloria: sus poemas «Recessional» («Himno de despedida») y «The White Man's Burden» («La carga del hombre blanco») son reveladores. Predijo el enfrentamiento de las potencias europeas y la Primera Guerra Mundial. Guiado por una filosofía sencilla y práctica, halló ideales para vivir con ilusión en un mundo de dudas, desconfianzas y desconcierto. Su doctrina era la aceptación, no la revolución; sentido común, espíritu de servicio, lealtad y estricto cumplimiento del deber.

Wells.—En esta línea de novelistas que tenían una visión realista de la vida y creían en la capacidad del hombre y de la técnica para orientar a la humanidad por mejores derroteros, encontramos a Herbert George Wells (1866-1946) [10], escritor muy moderno, de gran capacidad creadora y originalidad temática. Wells era científico de origen —había estudiado biología con el profesor T. H. Huxley—, tenía una confianza absoluta en la eficacia de los avances científicos y técnicos, y estaba seguro de que el humanismo clásico no tenía nada que proporcionar a la sociedad moderna. Esta actitud lo sitúa de inmediato en una posición ideológica inestable por

10 N. Nicholson, *H. G. Wells,* London, 1950. M. M. Meyer, *H. G. Wells and his Family,* Edinburgh, 1956. B. Bergonzi, *The Early Wells,* Manchester, 1961. M. R. Hillegas, *The Future as Nightmare: Wells and the Anti-utopians,* New York, 1967. L. Dickson, *H. G. Wells: His Turbulent Life and Times,* London, 1969. Lionel Stevenson, «Wells», en *The History of the English Novel,* vol. 11, New York, 1967. H. G. Wells, *Works,* The Atlantic edition (28 vols.), 1924-7. Idem, *Works,* London edition, 1934. Idem, *The Shape of Things to Come,* London, 1933. Idem, *Experiment in Autobiography,* London, 1934. Idem, *The Happy Turning. A Dream of Life,* London, 1945. Idem, *Mind at the End of its Tether,* London, 1945.

lo parcial e inexacta; el fallo es obvio, pero de él se deriva, en parte, su energía creadora y su trayectoria novelística. Por supuesto, Wells tiene otros defectos considerables: su facilidad periodística le empujaba a escribir demasiado a prisa; utilizó la novela como medio de propaganda, y cometió los errores de repetirse y contradecirse. Pero hay que reconocerle capacidad narrativa y de invención, humor y simpatía, y mucho interés por los grandes temas de la humanidad, las relaciones humanas y los vínculos entre el hombre y la ciencia. Como autor que carecía de respeto para los convencionalismos sociales y culturales, Wells consideró ficticios los valores que no pudieran soportar la prueba científica, y, en consecuencia, rechazó gran parte de la herencia que hasta su tiempo se había considerado sagrada y constitutiva de la cultura y la tradición occidentales.

El campo novelístico de Wells se divide en tres sectores; la novela científica, la familiar y la sociológica. Como novelista científico, Wells inaugura un género que desde la Segunda Guerra Mundial se ha hecho universal y popular; al mismo tiempo, en brío imaginativo, interés científico, solidez de estructura y calidad de estilo, está muy por encima de sus imitadores modernos. Sus novelas científicas son obras maestras del género. En su proyección inicial, Wells se sitúa en un punto distante en el espacio o en el tiempo —en la luna, el futuro, el aire, o en otro planeta—, y desde allí contempla la tierra, y, en ella, la vida de los hombres. Esta posición cósmica es la plataforma mental que le permite observar las condiciones presentes y, al mismo tiempo, investigar imaginativamente posibilidades hipotéticas tan emocionantes como aterradoras. Es un hecho que muchas de las intuiciones científicas que Wells tuvo a fines del siglo XIX son hoy realidades comúnmente reconocidas.

Pero en la novela científica de Wells, con su inmenso radio de acción cosmológico, su ampliación de los límites de lo probable, su penetración científica y abundancia de debates técnicos, falta la dimensión sobrenatural. La nota espiritual no entraba en su plan; éste consistía en un evolucionismo dinámico y técnico-materialista, que excluía lo espiritual. La primera de éstas novelas es *The Time Machine (La máquina del tiempo,* 1895). En ella aparece el inventor de una máquina que, como un avión en el espacio, puede viajar rapidísimamente por el tiempo hacia el futuro y el pasado. Con un leve movimiento de palanca el inventor se encuentra en el año 802.701, y contempla, desolado, que los «eloi», descendientes de la raza ociosa y esteticista de los elegidos de su época, habían quedado reducidos a unas personitas graciosas y apacibles, carentes de energía, de iniciativas y de celos, que vivían en la superficie terrestre en un estado idílico y vegetariano de debilidad mental y física. En cambio, los herederos de las clases sojuzgadas, los «morlocks», enanos, feos, obscenos y nocturnos, habitaban en el subsuelo, y, siendo carnívoros, subían con frecuencia a la superficie para devorar a los «eloi». Otra presión de la palanca lleva a la máquina del tiempo un millón de años adelante, y entonces el viajero puede observar que en la tierra se ha extinguido la raza humana y que la forma de vida más alta la constituyen unos descomunales cangrejos. Al avanzar veintinueve millones de años más, la tierra aparece como un planeta sin vida,

que camina fatalmente hacia su destructor enfrentamiento con el sol. El panorama observado por el inventor no puede ser más opresivo y, contrariamente a lo que pudiera esperarse de Wells, nada esperanzador respecto de las consecuencias de la doctrina evolucionista y el determinismo marxista, representados aquí por las dos razas humanas mencionadas: los placenteros y arcádicos «eloi», elegantitos y desprovistos de inteligencia, y los eficaces y tecnificados «morlocks», desalmados y terribles. La sátira contra la falta de visión sobrenatural de los que deberían tenerla se encuentra en *The Wonderful Visit (La visita maravillosa,* 1895), donde, al aparecer un ángel en una villa de Sussex, precisamente un clérigo le dispara un tiro creyéndolo un ave extraña y ejemplar único para su colección. En *The Invisible Man (El hombre invisible,* 1897 Wells presenta el tema de lo peligroso que resulta el funcionamiento de la inteligencia científica desprovista de la compasión humana. La narración, que tiene afinidades con el *Frankenstein* de Mary Shelley, expone la tragedia del científico que, después de descubrir la posibilidad de hacerse invisible, no logra recobrar la condición normal y pierde su condición de hombre civilizado retrocediendo a un estado de salvajismo y desesperación. *The War of the Worlds (La guerra de los mundos,* 1898) es la dramatización de la idea de una posible invasión de los habitantes de Marte, por el hecho de ser éste el planeta más cercano a la tierra, más antiguo que ella y, por tanto, habitado por seres vivos, hipotéticamente más inteligentes que los hombres y dueños de técnicas destructoras humanamente eficaces. La invasión se realiza: los marcianos, tan malvados como preparados para el vuelo espacial y para la guerra, se trasladan a la tierra con sus formidables cohetes, y con sus infernales instrumentos arrasan nuestro planeta, destruyendo a la raza humana y su civilización. Pero los marcianos no son inmunes contra las bacterias, de las cuales serán víctimas, y gracias a ellas la tierra se salvará del aniquilamiento total. Los pocos terrestres que sobreviven a la catástrofe aparecen en un estado primitivo, y se reagrupan y organizan para empezar de nuevo el curso de la historia humana. Los procedimientos científicos y técnicos imaginados por Wells a fines del siglo XIX siguen interesando en la actualidad, porque el hombre de hoy se da cuenta de que estos inventos, que han llegado a ser de dominio común, con su carga a la vez positiva y diabólica, pueden transformar la realidad de la manera más asombrosa, y esta eventualidad siembra el desasosiego y trastorna las conciencias. Wells escribió otras novelas científicas, como *The Island of Dr. Moreau, (La isla del Dr. M.,* 1896), *When the Sleeper Wakes (Al despertar de un sueño,* 1899), *The First Man in the Moon (El primer hombre en la luna,* 1901), *The Food for the Gods (Manjar de dioses,* 1904). *The War in The Air (La guerra en el aire,* 1908): nada se había escrito tan interesante en este género, y lo más sorprendente es la profética imaginación científica de Wells que se anticipa a no pocas invenciones y modalidades bélicas, incluida la bomba atómica.

Con la publicación de *Kipps,* Wells se orienta hacia la novela familiar y social. En esta obra, el instinto de superación del protagonista —un muchacho de familia humilde, que consigue enriquecerse— le hace entrar en

relación con un grupo cultural y social que no es el suyo, por el cual es halagado y a la vez engañado. Pero Kipps se da cuenta a tiempo, y por mera intuición de la realidad vuelve a su base socio-cultural, conecta de nuevo con Ann, su primera novia, que guarda religiosamente la mitad de la moneda de seis peniques que él le había entregado un día como prueba de amor, y siguen el camino adecuado a su clase y a su modo de ser. *Tono-Bungay* (1909) es una de las exposiciones más notables de la disolución de la sociedad inglesa de fines del siglo XIX y del advenimiento de los llamados nuevos ricos. Al establecer el contraste descriptivo entre el mundo aristocrático de Bladesover Hall, con su dignidad decadente, y el nuevo mundo de los comerciantes, tan audaces y vitales como desaprensivos, Wells se presenta como un reformador social que censura los atropellos y desórdenes de la vida moderna. Tono-Bungay es el nombre de un producto medicinal que apenas es más que agua destilada. Con el apoyo de la propaganda, el maravilloso tónico enriquece de modo fabuloso a sus inventores, Edward y George Ponderevo, tío y sobrino, protagonistas de la novela. Después de no pocas aventuras y alguna bancarrota, George se hace famoso como propulsor de la aviación y constructor de destructores rápidos para la marina. La sátira que en esta novela se hace de la inquieta y dislocada sociedad mercantil moderna es tan mordaz como divertida. *Ann Veronica* (1909) es un amplio estudio de la vida de una joven liberada de las restricciones familiares y morales de la sociedad contemporánea que en su día fue considerado inmoral por la franqueza con que Wells aborda las relaciones amorosas y quebranta las convenciones sociales. Ann Veronica reacciona contra la opresión familiar, estudia biología, se distingue en el movimiento sufragista y establece relaciones íntimas con jóvenes de distinto sexo. Este retrato de mujer, que no pasa de esbozo teórico, provocó una ruidosa protesta, aunque pronto fue superado por la libertad de acción y de conducta que estableció la sociedad misma. Wells no pretendía aquí otra cosa que hacer una presentación adecuada de las exigencias psicológicas y económicas de la mujer en la nueva estructura social. *The History of Mr. Polly* (1910) es una novela realista, llena de ternura y humor, sobre la baja clase media inglesa, y está excelentemente realizada, gracias al conocimiento que Wells tenía del ambiente social en el que se desarrolla. El tema de *Marriage (Matrimonio,* 1912) constituye una noble proclamación doctrinal, y se centra en la imposibilidad de encontrar la paz y la felicidad de la pareja si no se rechazan los tradicionales objetivos de éxito mundano. La unión hombre-mujer tiene que ser generosa, vital y libre y debe buscar la perfección personal por el amor desinteresado de los que constituyen la pareja.

La novela sociológica y didáctica de Wells comprende muchos títulos. *The New Machiavelli (Los nuevos M.,* 1911) es un estudio de las doctrinas políticas y sociológicas modernas, estructurado en forma biográfica. *The World Set Free (El mundo liberado* 1914) describe una guerra europea ficticia, que se realiza con bombas atómicas y radioactividad. Al fin de la catástrofe, un gobierno mundial aplicará esta energía para establecer el orden y eliminar la pobreza. Esta fantasía científica de Wells, situada en el año 1958, fue su última obra de este género. *The Undying Fire (El fuego inapla-*

cable, 1919) es una incursión hacia la religión, el espíritu aceptador y la fortaleza del hombre, para sobreponerse a las calamidades de la vida con resolución y bravura. En *Men Like Gods (Hombres como dioses,* 1923) se observa el interés del autor por reestructurar la sociedad en forma de comunidad ideal, al estilo de la *Utopia* de Thomas More y otros clásicos del género. *The Autocracy of Mr. Parham* (1930) es un ataque contra el capitalismo. Una sólida exposición del pensamiento y de la novelística de Wells aparece en *The World of William Clissold (El mundo de W. C.,* 1926), obra en tres volúmenes, en la que el autor no sólo define ampliamente su actitud ante los problemas intelectuales de los años 1920, sino que expone su idea de que la novela del futuro debe estudiar los problemas humanos, los ideales y el progreso. Más que novela, esta obra es un interesante documento histórico-social: una biografía intelectual del autor, una descripción de la Inglaterra de la época. La nota apocalíptica de *The Shape of Things to Come (Imagen del futuro,* 1933) muestra a Wells como un gran profeta del cambio social. La obra tiene poco de novela, pero en ella se dibuja la aparición del Estado Mundial, que, según Wells, organizaría la política y la economía del futuro durante ciento cincuenta años. Wells cree en la civilización y en el triunfo de la razón humana sobre los instintos; pero teme que, si el hombre no se esfuerza por trascender sus limitaciones, está destinado a la extinción, como otras especies animales del pasado. El progreso lineal continuo es para él una posibilidad fascinante, a condición de que el hombre se una y se organice. Piensa que las nacionalidades son un anacronismo y que la sociedad moderna debe establecer un Estado Mundial. Es indiscutible el caudal de sus conocimientos; pero Wells carece de la sabiduría que considera al hombre en su dimensión eterna y ve que los grandes movimientos de la vida no son lineales sino cíclicos. Sin embargo, hacia el final de su vida, su respeto por la religión creció en amplitud y profundidad. *Mind at the End of its Tether (La mente al fin del ronzal,* 1945) es un canto de cisne que expresa su desilusión ante el desconcierto y la perversión humana que se manifestaron en la Segunda Guerra Mundial, y al ver cómo el progreso se desvía de la razón. Literariamente, Wells siguió la tradición de Bunyan y Defoe, permaneciendo al margen del influjo que los autores franceses y rusos ejercían en novelistas ingleses contemporáneos suyos, como James, Moore y Conrad.

Bennett. La influencia del naturalismo francés —Zola, Flaubert, Maupassant— se hace notar en Arnold Bennett (1867-1931)[11], que, en la línea de Thackeray y Trollope, explora determinadas áreas de la sociedad inglesa siguiendo la trayectoria costumbrista. Bennett nació en Hanley, en las Potteries, cerca de Manchester, la comarca de la industria alfarera que

[11] Virginia Woolf, *Mr. Bennett and Mrs. Brown,* London, 1924. Walter Allen, *Arnold Bennett,* London, 1948. D. Barker, *Writer in Trade. A View of Bennett,* London, 1966. O. H. Davis, *The Master. A Study of Bennett,* London, 1966. Ernest A. Baker, «Bennett», en *The History of the English Novel,* vol. 10, New York, 1957. Arnold Bennett, Minerva edition: 7 novels, London, 1926. Idem, *Short Stories Today and Yesterday,* 10 Stories, London, 1928. Las principales novelas de A. Bennett se encuentran en la colección Penguin.

retrata con tanto detalle en sus grandes novelas. Hijo de un procurador, estudió leyes, colaboró algún tiempo con su padre, y, más tarde, hasta el año 1900 fue subdirector y director de la revista *Woman.* En 1903 se trasladó a Francia; se casó con una francesa, y vivió en París, y sobre todo en Fontainebleau, hasta 1912. Durante la Primera Guerra Mundial escribió artículos para el *Daily News* y otros periódicos; luego prestó servicios voluntarios en el Ministerio de Información, y hacia el fin de la guerra fue director de Propaganda. Es autor de unos ochenta volúmenes, entre novelas, cuentos, ensayos, artículos y dramas; no escribió poesía, hecho que puede considerarse significativo. En todas sus obras muestra dominio técnico del lenguaje y profesionalidad y dedicación como escritor; pero su fama se basa en unas cuantas novelas, sobre todo en las que describen la vida de Five Towns [12], las cinco poblaciones en que se crió y pasó los primeros años de su vida. Bennett es un escritor realista, naturalista a veces, al menos desde el punto de vista inglés. En sus novelas no se propone revelar ni la filosofía ni la sociología del cuadro histórico y geográfico que presenta; lo que le interesa es ofrecer una pintura concreta de la gente común. Detallista y observador de la vida humana, concibe con nitidez sus pesonajes, y les concede gran libertad ideológica. Siente la mayor simpatía por las clases desfavorecidas, y rechaza con firmeza la estrechez mental del ambiente provinciano; pero no se deja arrastrar a las trampas en que suele caer el reformador social, y no se presta a pintar un cuadro que no responda a la realidad. Es un novelista objetivo, enamorado de la vida gris de la zona industrial alfarera de su juventud, y, conociendo los defectos de esta forma de vida, tiene la rara facultad de convertirlos en belleza. Lo mismo sucede cuando se trata de evocar el carácter de aventura y romanticismo que tienen las vidas de las gentes corrientes que pueblan sus novelas, lo cual constituye uno de los mayores atractivos de sus principales obras. Su diálogo suele ser excelente; pero su prosa no puede compararse, por ejemplo, con la de su contemporáneo John Galsworthy. Bennett es un tanto insensible a las gracias y finos matices de la lengua. Conviene recordar que Bennett procede de la típica clase media comercial e industrial, mientras que Galsworthy desciende de las clases profesional y aristocrática; sus estilos reflejan esta diferencia de ambientes y de formación.

Cuando Bennett se instaló en París en 1903, ya había escrito una novela interesante, *Anna of the Five Towns (A. la de las Cinco Ciudades,* 1902). En ella narra la vida de una joven en el distrito de las cinco ciudades, y describe el ambiente industrial, monótono y triste de esta zona con un estilo que realza eficazmente el contenido de la obra. Sin embargo, esta fuerza gráfica descriptiva no se desarrollaría plenamente hasta 1907, cuando en Fontainebleau se dispuso a escribir, inspirado por *A Mummer's Wife* (1884), de George Moore [13], su obra maestra, *The Old Wives' Tale (Historia de dos ancianas,* 1808), excelente novela que, en contraste con un fondo

[12] Las cinco ciudades alfareras del condado de Stafford son: Tunsall, Burslem, Hanley, Stock-on-Trent y Longton.

[13] En 1920 Bennett le confesó a George Moore que los primeros capítulos de su novela le habían abierto los ojos para ver la naturaleza romántica del distrito de Five Towns.

a menudo desagradable, refleja las vidas de las protagonistas en narraciones que muestran profundo interés por el detalle significativo, lo cual las convierte en retratos inolvidables, llenos de objetidad y realismo. Es la historia de dos hermanas, Constance y Sophia Baines —hijas de un pañero de Bursley (Burslem)—, desde los días fogosos de su juventud hasta la muerte, pasando por la desilusión y la aceptación. La vida monótona en la tienda del comerciante, los sucesos triviales y las reflexiones de los protagonistas cobran importancia por su tratamiento, entre realista y simbólico. Los hechos de la vida son siempre únicos y, como tales, de importancia incalculable; incluso los insulsos y grises. Constance es una muchacha tranquila y segura de sí misma, que se casa con el dependiente principal de su tienda —Samuel Povey, muchacho apreciable, aunque nada distinguido en su apariencia— y pasa toda su vida sin salir de la localidad. La apasionada e imaginativa Sophia se fuga con el atractivo Gerald Scales, viajante de comercio. Gerald es un joven sin principios, a quien hay que obligar a casarse con Sophia; que la lleva a París y acaba abandonándola. Sophia se defiende sola en París como dueña de una casa de huéspedes, en la que se encuentra durante el sitio de la capital francesa por los prusianos, en 1870. Viudas ya, las hermanas se reúnen de nuevo y pasan juntas el resto de sus días en Bursley. La novela se divide en cuatro partes: «Mrs. Baines,» «Constance», «Sophia», «What Life Is», y es un retrato fiel y sobrio de la realidad. Bennett, orientado por los naturalistas franceses, describe la vida sin añadir apenas comentarios propios. El tiempo es de capital importancia estructural en esta obra; como en la vida, es lento y largo al principio, durante la juventud de las protagonistas; después, cobra un ritmo uniformemente acelerado. *The Old Wives' Tale* expone el desvanecimiento de una época; relata la desaparición de la era victoriana ante el empuje de los tiempos modernos. Las «cinco ciudades» de la novela quedan absorbidas de un modo imperceptible, pero inexorable, por la vulgaridad de la creciente metrópoli industrial. Éste es el fondo sobre el que se proyecta el tema fundamental de la novela, lugar común de todos los tiempos y literaturas, explotado eficazmente por Bennett: la huella devastadora del tiempo en las dos protagonistas. Como dice el autor en el prólogo: «Hay algo extremadamente patético en el hecho de que toda mujer mayor fue un tiempo una niña dotada del encanto único de la juventud, en forma, movimientos, inteligencia». Al relatar la vida de Constance y Sophia, Bennett interpreta de paso una zona muy importante de la vida inglesa: la baja clase media de los Midlands, que no había aparecido ni en Jane Austen ni en Trollope, y expresa el atractivo de estas humildes gentes de provincia, que constituyen la fuerza y el secreto encanto de Inglaterra.

Otra novela de Bennett que puede compararse con *The Old Wives' Tale* es *Clayhanger* (1910). En ella se describe la vida de la comarca familiar al autor y se narra una historia de amor que discurre paralelamente a las actividades de la comunidad. Las complicaciones circunstanciales y sentimentales que Bennett aborda en esta obra son tantas, que necesitó escribir dos novelas más para darles el necesario desarrollo dramático. *Clayhanger* relata el propósito de Edwin Clayhanger de romper con la tradición

industrial familiar y abandonar el negocio, cosa que no llevará a cabo. El padre de Edwin, hombre de mucho carácter, a los siete años de edad había trabajado dieciocho horas diarias; pasa luego a servir en una imprenta local, y progresa en su carrera de impresor hasta llegar a ser dueño del taller ampliándolo a papelería y librería.

A pesar de sus deseos de estudiar arquitectura, Edwin permanece en casa con sus hermanas, entra en relación con la familia del arquitecto Orgreave, y se enamora de Hilda Lessways, muchacha fascinante, no por lo bella, sino por lo misteriosa. Hilda le corresponde, pero tiene que trasladarse a Brighton, desde donde le escribe breves pero ardientes cartas de amor. El desconsuelo de Edwin es enorme ante la súbita noticia del matrimonio de Hilda. Pasan años sin verse. Un día, Janet Orgreave comunica a Edwin que tiene viviendo con ella a un niño de nueve años, hijo de Hilda, y que ésta ha enviudado y se encuentra en dificultades. A Edwin le falta tiempo para desplazarse a Brighton. Anima a Hilda y la saca de apuros económicos; pero ella le devuelve pronto el dinero prestado. Poco a poco, Edwin se va adentrando en el misterio de Hilda. Ésta le confiesa que no es viuda, sino que, antes de estar prometida con él, George Cannon, hombre ya casado, cuya atracción no había podido resistir, la enamoró y se casó con ella. Después del matrimonio, Hilda sufrió la desilusión de ver que George Cannon no estaba a la altura de sus promesas, a la vez que se enteraba de su falta de dignidad. Sólo más tarde, durante una estancia de ella en Bursley, Edwin y Hilda se enamoraron y se prometieron. El misterio de Hilda era el velo en que la envolvía su desengaño, su amor por Edwin, y su descubrimiento de ser madre. Hilda hubiera deseado que Edwin fuera el padre de su hijo; de aquí el nombre del niño: George Edwin. La enfermedad de su hijo lleva a Hilda de nuevo a Bursley, donde vuelve a establecer contacto con Edwin, en circunstancias más propicias. La novela ofrece un panorama histórico de los años 1870-1900, en el que destacan acontecimientos como el centenario de la fundación de las Escuelas dominicales en 1880 y el jubileo de la reina Victoria rozando el fin del siglo. El largo declive de Darius Clayhanger, el cabeza de familia, y su muerte, es un penetrante estudio de la desintegración mental y física de una personalidad indómita. *Hilda Lessways* (1911) presenta el caso desde el ángulo de la protagonista, y se adentra más en el corazón femenino. En esta novela, Hilda trata de resolver sus propios enigmas, pero debe admitir que en su conciencia aparecen rincones oscuros que no se atreve a explorar con franqueza. Estas reflexiones constituyen el relato de la primera juventud de Hilda en Five Towns —había nacido en Turnhill—, y describen su amistad con su condiscípula Janet Orgreave, su aprendizaje de la estenografía y su colaboración editorial con George Cannon, así como la serie de incidentes que siguieron hasta que Hilda tuvo que irse a Brighton para ayudar, y más tarde sustituir, a la hermana de George en la casa de huéspedes de Brighton. Atraída por George, Hilda descubre, poco después de la luna de miel, que se ha casado con un hombre cuya primera mujer vive. De regreso a Bursley, se encuentra con Edwin en casa de los Orgreave y se enamora de él. Edwin y Hilda se hacen novios, pero ella recibe muy pronto

un telegrama de Sarah Cannon, que está enferma y la llama urgentemente a Brighton. Hilda se da cuenta de que va a ser madre, y escribe a Janet Orgreave manifestándole que estaba casada con George Cannon y rogándole que se lo comunique a Edwin. Hilda adopta una actitud de aceptación de las realidades y de dignidad personal, y la novela termina con una angustiosa nota de incertidumbre. *These Twain (Esta pareja,* 1916) reanuda el relato años más tarde, y presenta el de Edwin y Hilda como un matrimonio feliz y normal, cuyas experiencias constituyen «la grande y apasionada guerra del matrimonio», apaciguada intermitentemente «por un sólido, pero deslustrado amor». Edwin y Hilda viven en Five Towns con George Edwin. Pocos saben que el padre del niño está en la cárcel. La obra es uno de los más profundos estudios de la vida matrimonial que se pueden encontrar en la novela inglesa. Explora «las elevadas e incomparables maravillas de la naturaleza humana» a la luz de la convivencia y de las relaciones de esta pareja. Sus vidas aparecen diariamente aguijoneadas por las frecuentes irritaciones a que están sometidos marido y mujer a lo largo de una relación inseparable. A veces Edwin se exaspera porque Hilda se empeña en hacerle abandonar la idea de ampliar el negocio para instalar linotipias y le profetiza que se arruinará. Los acontecimientos prueban lo contrario, pero Edwin no puede evitar un sentimiento de frustración; se considera un hombre mediocre, y aunque a veces reacciona contra las opiniones de su mujer, el problema está en que considera a Hilda superior a él. Alrededor de la pareja, o en su ámbito, aparecen: la fabulosa tía Hamps, tía de Edwin, y las hermanas de éste, Maggie y Clara; sus amistades, especialmente Janet Orgreave, cuya encantadora juventud se está deshojando hacia una desesperanzada soltería; Alicia Orgreave, muy ventajosamente casada, en una mansión envidiada por Hilda; George Edwin haciéndose mayor con el cuidado y cariño de su madre y de su padrastro, y las chicas de la imprenta de Edwin, sumisas y serviciales, desaseadas y vulgares, que trabajan horas y horas para hacer marchar el negocio, y cuyos sueldos no llegan a lo que cuestan los guantes y calzado de su mujer.

Todo esto, mezclado con el diario quehacer, las preocupaciones, las pequeñas dificultades y aún menores alegrías del flujo vital de Five Towns, hace de estas novelas y de *The Old Wives' Tale* un conjunto literario del mayor valor humano, social, histórico y poético, que sitúa a Bennett entre los grandes escritores realistas de principios del siglo XX.

Galsworthy. El novelista y dramaturgo John Galsworthy (1867-1933) [14], educado en Harrow y en Oxford, representa el típico inglés cultivado y civilizado, en el verdadero sentido del concepto. Perteneciente a la clase media elevada, no tardó en comprender que la característica más sobresa-

---

[14] Ernest A. Baker, «Galsworthy», en *The History of the English Novel,* vol. 10, New York, 1957. H. Ould, *John Galsworthy,* London, 1934. M. E. Reynolds, *Memories of Galsworthy by his Sister,* London, 1936. D. Barker, *The Man of Principle. A View of Galsworthy,* London, 1963. D. Holloway, *John Galsworthy,* London, 1968. John Galsworthy, *Works,* Manaton edition (30 vols.), New York, 1922-36; London, 1923-35. Idem, *Novels, Tales and Plays,* Devon edition (18 vols.), New York, 1926-7. Idem, *Works,* Grove edition (26 vols.), London, 1927-34.

liente de este estrato social era el sentido de posesión. La propiedad constituía el símbolo de su poder: y éste es el estandarte que se enarbola constantemente en *The Forsyte Saga (La saga de los F.)*, historia de una familia inglesa durante setenta años. La familia Forsyte representa el instinto de propiedad en grado máximo, y pone el supremo triunfo personal en la capacidad adquisitiva y retentiva del período económico anterior al de los monopolios capitalistas y al de la absorción de la riqueza por el Estado: eventualidades que ningún auténtico Forsyte, forjado en el seno de una filosofía y una sociedad individualista, hubiera podido concebir ni tolerar. Con su imponente *Forsyte Saga*, Galsworthy hace para un período posterior lo que Trollope hizo en el suyo, aunque en sentido inverso; si Trollope describe la sociedad rural inglesa con sus proyecciones en la capital, Galsworthy retrata la pudiente, laboriosa, adquisitiva y culta clase media del Londres de fines del siglo XIX y comienzos del XX, y sus incursiones hacia el campo. Estamos en otra época, y en *The Forsyte Saga* ocurrirán hechos que no suceden en las obras de Jane Austen ni en las de Trollope, como el tremendo choque, en primer plano, entre Irene y su marido Soames Forsyte. La pretendida solución de todos los problemas matrimoniales mediante el divorcio no se había generalizado aún. Pero, aunque la obra de Galsworthy constituya por su amplitud y por el espacio temporal que abarca una especie de historia social de un período, en el fondo es una novela de costumbres, una descripción de la vida familiar y de las relaciones íntimas y sociales de una vasta familia. La *Saga* empieza con *The Man of Property,* donde se describe la sociedad inglesa del final del período victoriano; continúa con dos trilogías, y termina con *Swan Song* donde aparece un mundo dislocado por la Primera Guerra Mundial.

En *The Man of Property (El propietario,* 1906), Galsworthy nos presenta, en medio del desarrollo aparentemente tranquilo de los acontecimientos de fines del siglo pasado, al lado de las costumbres y gustos, cualidades y defectos de la sociedad de la época, tres fuerzas importantes, enfrentadas con refrenada violencia: la belleza, el sentido burgués de la propiedad y el arte, y, por lo menos, otras tantas concepciones de la vida. Irene, que se había casado, apenas salida de la adolescencia, con un hombre rico, se encuentra, siendo todavía muy joven, con un artista, el arquitecto que les construye la casa de campo. El arquitecto, enamorado e inspirado, crea, pensando en Irene, una mansión magnífica, con la oposición constante del marido, cuya falta de sentido estético no le permite apreciar la calidad artística del edificio frente a su valor económico. Estos forcejeos acercan íntimamente a Irene y al arquitecto, que está soltero. La irregularidad de sus relaciones ocasiona la muerte del artista por accidente, y la disolución del matrimonio. Los componentes de la pareja quedan a salvo: Irene, con su belleza y dignidad, y Soames, con su tesón y su opulencia, sobrevivirán pacientemente a la catástrofe, hasta volver a reconstruir sus vidas con soluciones más idóneas, aunque no perfectas. Difícilmente se plasmará mejor que en el intermedio «The Indian Summer of a Forsyte» («El veranillo de San Martín de un F.», 1919) el encanto de una tarde inglesa. El anciano Jolyon Forsyte, tío de Soames, había comprado la bellísima mansión de

Robin Hill instigado por su nieta June, que había estado prometida con Bosinney, el arquitecto que la planeó y que fue causa de la ruptura del matrimonio Soames-Irene. Allí vivía desde 1892 el anciano Jolyon con la familia de su hijo, cuando, durante un viaje de éstos por España, se encuentra con Irene y queda prendado de su belleza. La atiende en Londres y en Robin Hill, y, con el fin de ayudarla, le propone que sea la profesora de música de su nieta. Una tarde apacible, de ambiente plateado, el anciano Jolyon muere en Robin Hill mientras espera la visita de Irene. En su testamento le ha dejado 15.000 libras: premio limpísimo a la belleza. Este precioso intermedio, joya literaria que ensalza la cortesía y la elegancia, es el puente que conduce el relato desde *The Man of Property* hasta *In Chancery (En los tribunales,* 1920), donde se produce la separación legal de Soames y de Irene. Los primeros y admirables Forsyte van desapareciendo, y la nueva generación pasa a ocupar el puesto de los mayores. Queda todavía el viejo Timothy, en cuya casa de Bayswater Road, que domina a Hyde Park, solía reunirse la familia, los domingos, para intercambiar noticias y tener la satisfacción de contemplarse a sí misma. Soames tiene cuarenta y cinco años y las preocupaciones de un marido abandonado por su mujer. Quiere descendencia, y piensa que su nueva compañera podría ser Annette, hija de una francesa que posee un restaurante en Soho. Visita a Irene, cae de nuevo bajo el influjo de su atractivo, pero ella vuelve a rechazarlo. Irene y el joven Jolyon Forsyte, primo de Soames, se encuentran en París. Soames se entera, y presenta una demanda de divorcio. Enamorados Irene y Jolyon, no se defienden. Obtenida la separación, Irene se casa con Jolyon, y Soames con Annette. Mientras tanto, los jóvenes de la nueva generación realizan diversas actividades, más o menos honrosas, en América del Sur y en Sudáfrica, durante la Guerra de los Boers. El día en que nace Fleur, la hija de Soames, muere el padre de éste, James Forsyte. Estamos al borde del año 1900. En otro agradable intermedio, «Awakening» («Despertar», 1920), se relata la feliz niñez de Jon Forsyte, el hijo de Jolyon y de Irene, en Robin Hill. *To Let (Por alquilar,* 1921) reanuda la acción en 1920, cuando Fleur —hija de Soames— y Jon —hijo de Irene— se encuentran por primera vez en la galería de arte de su tía June Forsyte, y se enamoran. Este amor se afianza; pero no tardarán los padres respectivos en poner reparos. Fleur logra conocer la causa, y, sin decírsela a Jon, le propone huir a Escocia para casarse contra la voluntad de Irene y de Soames. Jon comunica a sus padres su decisión de casarse con Fleur, y su padre le entrega un escrito en el que se relata lo sucedido entre su madre y Soames. Jolyon muere súbitamente de un ataque cardíaco, y Jon, impresionado por ambas cosas, se pone del lado de la madre. Fleur se casa inmediatamente, por despecho, y Jon sale de Inglaterra para realizar un largo viaje. El tío Timothy, último de los hermanos Forsyte, muere a los cien años, y con él terminan las tertulias familiares de Bayswater Road, en Londres.

La segunda trilogía de los Forsyte se titula *A Modern Comedy,* y comprende *The White Monkey (El mono blanco,* 1924), *The Silver Spoon (La cuchara de plata,* 1926) y *Swan Song (Canto de cisne,* 1928). Cada una de

estas novelas coincide con una etapa importante de la historia inglesa posterior a la Primera Guerra Mundial, y en ellas Galsworthy muestra una sociedad cuyos fundamentos habían sido socavados por el conflicto bélico y que carecía de fe en los principios tradicionales. Lo único que deseaba la generación de posguerra era disfrutar del momento, pues no creía en nada estable y duradero. Fleur, la hija de Soames, se encuentra a gusto en este nuevo mundo neurótico e inquieto, permisivo y socializante; su padre, en cambio, anda perdido. Soames adora a su hija, pero no puede comprenderla. A medida que envejece, Soames se humaniza y se hace acreedor de mayor simpatía. Ante los infortunios y el hecho de encontrarse en una época de cambio social, en que la propiedad ha perdido su fuerza y los valores victorianos han sufrido una gran transformación, pierde la confianza en sí mismo y se convierte en una persona digna de compasión. Al final de la serie, el círculo se cierra; la última generación regresa al campo, de donde procedía el bisabuelo, Dossett Forsyte, un campeón de los negocios que había hecho en la construcción una fortuna inmensa a mediados de la era victoriana, y cuyo dinero, bien colocado y repartido entre sus diez hijos, los había instalado en el nivel social de la opulenta clase media de su tiempo. Val y Holly, primos segundos, que se habían casado en Sudáfrica durante el conflicto del Transvaal, deciden montar una granja en los Downs, y Jon se marcha a Carolina del Sur a cultivar melocotones. Soames muere en el intento de salvar de las llamas la valiosa colección de cuadros que poseía. Los disturbios laborales, la huelga general y la depresión socavan la plataforma social en que se asentaba la seguridad de la familia Forsyte; el socialismo destruye la idea del carácter sagrado de la propiedad, y las olas del cambio barren el viejo orden. Aunque localista y pobre en aspiraciones metafísicas si se la compara con obras semejantes de Thomas Mann y Marcel Proust, *The Forsyte Saga* es un excelente estudio de los múltiples intereses que configuraron la sociedad inglesa de fines del siglo XIX y principios del XX, unificados y reducidos a un denominador común: el instinto de propiedad con las formas de vida y actitudes que crea. Es significativo el hecho de que *The Forsyte Saga* sea obra de un hombre que pertenecía a la clase social por él censurada, y resulta irónica la actitud del autor, que se encontraba a gusto entre las comodidades y formas de vida de una sociedad que no podía dejar de condenar. Y es que el Galsworthy de Harrow y de Oxford, a pesar de su sentido de los valores tradicionales y de su afición a una vida de refinamiento y buen gusto, tenía conciencia del desequilibrio social existente y de los defectos de una alta burguesía que menospreciaba las actividades del espíritu, no sentía el atractivo de las artes, tenía más instinto conservador que creador y era incapaz de comprender la vibración de la poesía. La obra novelística de Galsworthy es mucho más extensa, pero su historia de la familia Forsyte es indiscutiblemente su máxima realización [15].

---

[15] En España, la obra más parecida a *The Forsyte Saga* es la secuencia novelística *Mariona Rebull*, etc., de Ignacio Agustí.

Forster. Edward Morgan Forster (1879-1970)[16] es el escritor que ha observado con más precisión las ambigüedades en el comportamiento de los hombres que se atienen a la razón y de los que siguen los dictados del corazón. Los primeros son los «crustáceos», y los segundos, los «vitalistas». Los unos son rutinarios, inmutables, enemigos de la idea, y se ajustan a convenciones petrificadas; los otros dan rienda suelta a sus sentimientos, se guían por ellos y no se dejan intimidar por falsos respetos humanos. E. M. Forster estudió en Cambridge, y en esta Universidad pasó muchos años de su larga existencia. Fue novelista, autor de narraciones breves y crítico: escribió cinco novelas, tres volúmenes de cuentos, dos de crítica literaria[17] y una colección de artículos. Fue uno de los hombres más cosmopolitas de su tiempo. Escribió para un público inteligente y culto, pero, a pesar de su prestigio, su obra no tuvo aceptación general ni aplauso popular. Forster es, en el fondo, un moralista, que se interesa por el individuo y por los reajustes que debe hacer y los problemas que tiene que resolver al entrar en contacto con la sociedad y con un sistema de valores diferentes de los suyos. Defiende la cultura y la tolerancia, y opone la civilización a la barbarie y el provincianismo. Estudia con penetración las complejidades de la conciencia, y valora el significado de lo inconsciente, en lo cual se revela como autor moderno, si bien en otros aspectos sigue la línea tradicional. Tiene grandes cualidades narrativas; en cambio, no se interesa mucho por la estructura argumental de sus novelas y con frecuencia introduce en ella elementos sorprendentes e inesperados. Fue un gran portavoz del liberalismo humanitario. Ideológicamente es agnóstico, anti-imperialista, anti-autoritario y demuestra interés por la justicia social. Aunque la incredulidad sea uno de sus principios, cree en el carácter sagrado de los afectos del corazón y de las relaciones entre los hombres. Acaso su concepto de la vida amable y enriquecedora proceda de sus años en Cambridge y de la importancia que en la vieja Universidad inglesa se concede a las relaciones personales, al discurso racional y al desinterés. Forster es un humanista de visión trágica: detrás de la superficie de las cosas, para él sólo hay vacío. Existen la ternura, la piedad, el valor; pero todo esto viene a ser lo mismo. Tanto si se hablara de vileza en un desierto o se recitara un poema en las cuevas de Marabar, la respuesta, para él sería la nada o un eco inerte. Forster defiende el equilibrio del hombre completo; pero son pocos los equilibrados y rarísimos los completos. Sus cuatro primeras novelas critican el desequilibrio entre la razón y el corazón, la falta de madurez y el subdesarrollo de la sensibilidad. Sus protagonistas no son

---

[16] Rose Macaulay, *The Writings of Forster,* London, 1938. Lionel Trilling, *E. M. Forster,* London, 1967. J. McConkey, *The Novels of Forster,* New York, Ithaca, 1957. H. J. Oliver, *The Art of Forster,* Melbourne, 1960. J. B. Beer, *The Achievement of Forster,* London, 1962. Lionel Stevenson, «Forster», en *The History of the English Novel,* vol. II, New York, 1967. Laurence Brander, *Forster. A Critical Study,* London, 1968. F. P. W. McDowell, *E. M. Forster,* New York, 1969. E. M. Forster, *Works,* Pocket edition (8 vols.), London, Edward Arnold, 1947-62.

[17] Uno de ellos es el interesante estudio *Aspects of the Novel* (1927), que reúne una serie de conferencias sobre la novela pronunciadas en la Universidad de Cambridge. Hay versión castellana de Guillermo Lorenzo, Madrid, ed. Debate, 1983.

exactamente buenos o malos, sino incompletos. Son inmaduros de corazón, faltos de capacidad emotiva. Al rehusar la afectividad han pecado contra la pasión y la verdad, y su esfuerzo para alcazar la virtud será inútil. Siendo muy diferente de D. H. Lawrence, Forster tiene en conjunto momentos en que se le anticipa; así cuando alude a la fidelidad al impulso, a la generosidad contra el cálculo o la mezquindad. Su concepto de la vida es que ésta tiene tantos pasajes monótonos que mejor es no hablar de ella. Ahora bien, aunque no estemos de acuerdo con Forster, y admitamos con Virginia Woolf que todos los detalles de la vida son significativos, hemos de reconocer que la vida real se presenta a menudo de un modo caótico e informe. Esta es la diferencia entre la vida y el arte: el arte ordena en un todo orgánico los aspectos más interesantes de la vida; pero es importante reconocer que la vida real ofrece la materia prima del arte y le sirve de base. Forster y Virginia Woolf, como muchos de sus contemporáneos, se ocuparon de estos problemas. Forster era un humanista liberal; creía en la civilización y opinaba que el liberalismo era su mejor fruto; pero se daba cuenta de que el liberalismo se basaba en la razón y había desechado lo sobrenatural, y sabía que la razón que rechaza la imaginación y el espíritu corre el riesgo de ser barrida por los impulsos irracionales del alma humana, que anhelan satisfacciones más profundas que las ofrecidas por cualquier sistema social o mercantil, por bien organizado que esté. La razón, por tanto, no basta, según Forster; pero las alternativas son alarmantes. Veía la solución del problema en la reconciliación del orden civilizado de la Inglaterra de principios del siglo XX con la percepción imaginativa y el mundo del sentimiento. Aunque Forster no era exactamente hombre de grupos, puede considerársele como integrado en el círculo de Bloomsbury, y su influencia se refleja en Virginia Woolf.

En *Where Angels Fear to Tread (Donde los ángeles temen pisar,* 1905), Forster presenta la colisión entre los «crustáceos» y los «vitalistas» en el matrimonio de una viuda inglesa, joven y puritana, con un italiano descuidado y alegre. Lilia Herriton es la viudita convencional, que en un viaje a Italia se enamora de Gino y se casa con él. Gino no es gran cosa, pero, decididamente, tampoco es convencional. Lilia muere de parto, y los Herriton, muy británicamente, se creen con derecho a reclamar el hijo del matrimonio. Gino, que siente hacia el niño el cariño natural de padre, no se aviene a cederlo. En el intento de secuestro, llevado a cabo por su tía Harriet, el niño muere accidentalmente. Forster, que había pasado algún tiempo en Italia y admiraba el sentido mediterráneo de la vida hace que Philip Herriton, cuñado de Lilia, afirme con convicción que este país «purifica y ennoblece de verdad a todos los que lo visitan». El título procede del proverbio: «Los tontos se precipitan donde los ángeles temen pisar». *The Longest Journey (El viaje más largo,* 1907)[18] es una típica novela intelectual, en la que, más que delinear la vida misma, lo que hace el autor es enjuiciarla a través de personajes cultivados y de talento, que parecen proposiciones doctrinales y no seres humanos. El conflicto se desencadena

[18] El título viene de unos versos del *Epipsychidion* de Shelley.

aquí entre Frederick Elliot, un intelectual llamado Rickie a causa de su fragilidad física, y una muchacha de excepcional belleza, Agnes Pembroke, representante del círculo más convencional y filisteo [19] de la Inglaterra de su tiempo. En esta novela presenta Forster una simpática visión de la vida y el ambiente de la Universidad de Cambridge, en la que estudia Rickie. A éste le entusiasma la vivacidad de las discusiones en el club universitario, y no desearía nada mejor que pasar la vida en una continua conversación con sus queridos condiscípulos. Rickie invita a Agnes y al hermano de ésta a pasar un fin de semana en Cambridge: la presencia de la joven en la Universidad causa sensación. Agnes es la prometida de Gerald Dawes, un atleta que para Rickie supera el concepto de lo helénico. Pero Gerald muere a causa de un accidente deportivo, con lo que se debilita el entusiasmo de Rickie por los dioses y los héroes, y él, que no tiene nada de griego, se ve envuelto en las mallas de la posesiva Agnes, que sólo tiene de diosa el aspecto físico. Una vez casados, se establecen en Sawston. Rickie había deseado siempre vivir de la pluma después de terminar sus estudios; pero las responsabilidades matrimoniales le obligan a dedicarse a la enseñanza en el colegio donde Agnes y su cuñado Herbert tienen cargos directivos. A Rickie se le encoge el alma al ver que es una institución sin ideal educativo alguno, cuyo único propósito es conseguir «el éxito corporal en la vida presente y el del alma en la vida futura». Cada vez más desilusionado por la sordidez intelectual y moral de su mujer y la carencia de afectividad en su matrimonio, Rickie se siente deprimido e incapaz de ofrecer soluciones airosas. Stewart Ansell, su admirado amigo de Cambridge, que le había advertido a tiempo del error que iba a cometer al casarse con Agnes, viene en su ayuda; pero los acontecimientos siguen una trayectoria adversa, y el matrimonio se dirige al distanciamiento y al fracaso por falta de amor y comprensión. La confianza que Forster tenía en la eficacia formativa de la universidad inglesa no se correspondía con su concepto de los colegios de segunda enseñanza, y aunque reconocía que éstos servían para proporcionar a los ingleses una buena educación intelectual y física, los criticaba en el aspecto moral, por dejar subdesarrollado el corazón de los alumnos. En *A Room with a View (Una habitación con vista,* 1908) Forster vuelve a la temática del contraste entre Inglaterra e Italia. Esta novela había sido planeada con anterioridad a *Where Angels Fear to Tread,* y trata de las dificultades que tienen para entenderse dos grupos que se encuentran en una pensión de Florencia. Lucy Honeychurch y su prima Charlotte llegan a la capital toscana y se escandalizan de que no se les haya proporcionado habitaciones con vistas sobre el Arno, tal como se les había prometido. Al enterarse de ello, Mr. Emerson, uno de los huéspedes, se adelanta a ofrecerles las habitaciones que ocupaban él y su hijo George; pero Charlotte, que en su encorsetada concepción de las cosas consideraba esta gentileza como una grosería, convence a Lucy para que no acepte. El reverendo

[19] El concepto «philistine» en Inglaterra lo introdujo Matthew Arnold, y con él se califica al hombre utilitario, insular y cerrado, desprovisto de cultura liberal y falto de disposición para obtenerla.

Mr. Beebe, a quien las damas habían conocido en Tunbridge Wells, les asegura que no deberían tener ningún reparo en aprovechar el ofrecimiento. Después de algunos incidentes, en los que Lucy y George empiezan a relacionarse, las jóvenes se marchan a Roma porque George había besado a Lucy y ella lo había tomado como un insulto. De nuevo en Inglaterra, Lucy se promete con Cecil Vyse, un hombre que desprecia los convencionalismos del círculo de Lucy y adopta hacia ella una actitud protectora. La joven reacciona contra esta actitud, y, cuando los Emerson se establecen en la vecindad, Lucy y George vuelven a entrar en contacto.

A pesar de la resistencia inicial de Lucy, ninguno de los dos puede vencer la atracción mutua, y, rompiendo con Cecil, ella accede a casarse con George. Forster, en esta obra, sigue hasta cierto punto la línea de Jane Austen y Henry James. *Howards End* (1910) constituye otro episodio del enfrentamiento de dos campos: uno en el que la personalidad del hombre fructifica, y otro en el que se empobrece. Aquí se expone, por un lado, el predominio del espíritu simbolizado en las hermanas Margaret y Helen Schlegel, y, por otro, el del instinto mercantil y práctico, representado por los miembros de la familia Wilcox. Los dos grupos entran en contacto, y, entre fricciones y paliativos, cada uno aprende del otro no pocas cosas, hasta llegar a la tolerante conclusión de que en el mundo debe haber de todo. La filosofía de la obra, concentrada en el epígrafe «Only connect» (simplemente, relaciónate), expresa la arraigada creencia de Forster de que todos los sufrimientos del hombre civilizado proceden de la incapacidad de relacionarse sin amargura hasta lograr constituir una hermandad perfecta. El título de la obra lleva el nombre de la mansión de los Wilcox, donde se desarrollan varias escenas de la novela.

A Passage to India (Pasaje para la India, 1924) es la mejor novela de Forster y una obra de auténtica calidad por sus valores literarios y humanos. Su tema principal es la India, y la dificultad de establecer una base armónica de relaciones entre nativos y británicos. Forster describe la colonia administrativa y militar inglesa de la ciudad de Chandrapore y la vida de esta comunidad, que se desarrolla completamente al margen del país en que se encuentra. Esto no se debe sólo a falta de comprensión, sino también de adaptación, y a la inexistencia de relaciones. Los personajes principales y más preparados para establecer estas relaciones son Fielding, el director de la escuela; Mrs. Moore, una anciana encantadora y receptiva; Adela Quested, joven inquisitiva y razonadora, y, por tanto, no muy apta para penetrar en la misteriosa y complicada sociedad india, y el Dr. Aziz, indio y ayudante del médico oficial de la colonia, que se esfuerza en hacer conocer a los ingleses su país y su difícil psicología. Antes de comprometerse con Ronny Heaslop, magistrado británico de Chandrapore, Adela Quested acompaña a Mrs. Moore a la India para ver a su novio en su ambiente de trabajo y asegurarse de la firmeza de sus relaciones. Ronny era hijo de un matrimonio anterior de Mrs. Moore, y Adela sólo lo conocía en un ambiente de fiesta. La llegada de las damas, interesadas por la vida y la cultura del país, perturba un poco a la colonia, y también a Ronny, cuyos puntos de vista son racialmente conservadores y se oponen a los de su

madre y su novia. Después de un largo preludio de contactos entre ingleses e indios, el acontecimiento más importante consiste en la excursión a las cuevas de Marabar, lo único interesante de Chandrapore, a veinte millas de la ciudad. Se prepara la excursión con toda la pompa e ineficacia tradicionales: tren especial, comida, elefantes, criados, órdenes, confusión. Una vez en las cuevas, que son admirables, y satisfechos los ingleses de la hospitalidad de los indios —a pesar del desconcierto y la improvisación— ocurre un hecho inexplicable. Adela Quested dice que, en el interior de las cuevas, el Dr. Aziz intentó abusar de ella. No es verdad, pero no sabremos exactamente lo que sucedió. La excursión resulta un fracaso, y, al regreso de los excursionistas, la ciudad se divide en dos bandos: indios e ingleses. A pesar de los esfuerzos de Fielding y del Dr. Aziz —Mrs. Moore que ya ha emprendido el viaje de vuelta a Inglaterra, muere en el camino—, no hay manera de tender el puente del entendimiento. Aziz es detenido y juzgado. Por último, Adela, inspirada por el recuerdo de Mrs. Moore, confiesa que todo ha sido un error, quizá una alucinación, pues el Dr. Aziz no había entrado con ella en la misma cueva. La novela trata de demostrar que el elemento geográfico y las culturas diferentes conspiran contra el individuo y se oponen a todos los intentos de acercamiento, precisamente en un momento en que el nacionalismo indio viene a exacerbar la situación. En el aspecto político, *A Passage to India* tiene el mérito de haber contribuido con eficacia a preparar la opinión pública para aceptar la independencia de la India.

INNOVADORES DE LA NOVELA

La modernidad de la novela inglesa aparece en el período de entreguerras. La universaliza un grupo de escritores tan importantes como D. H. Lawrence, Virginia Woolf, James Joyce y Aldous Huxley. Al decir esto, no pretendemos insinuar que la producción de Henry James, Thomas Hardy, Joseph Conrad, Rudyard Kipling, H. G. Wells y E. M. Forster no fuera relevante para su propia época y aleccionadora para las generaciones futuras. Pero conviene reconocer que, con todo lo que la obra de estos novelistas tiene de validez en sí misma y de orientación para la posteridad, el grupo de entreguerras es el que establece las bases de las nuevas formas de novelar, consistentes en la idea bergsoniana del flujo del tiempo, en el nuevo concepto de la concatenación de la conciencia derivado de William James, y en lo que David Daiches llama la quiebra del sentido general de la significación, es decir, la pérdida que supone para el escritor actual el hecho de que las creencias del hombre de hoy no tengan para los demás la validez objetiva que tenían las que Jane Austen compartía con sus contemporáneos [20].

El período en el que aparecieron los novelistas citados era de gran inestabilidad. Después de una paz costosa y deficientemente conseguida, sobre-

[20] David Daiches, *The Novel and the Modern World*, Cambridge University Press, 1960.

viene un descenso de ideales que se encadena con la depresión económica de finales de los años veinte, y surgen de pronto los totalitarismos europeos, que perturbaron la conciencia mundial con una amenaza continua. En la esfera del espíritu, la alegría y frivolidad —sin duda enraizadas en la desesperanza— que siguieron a la Primera Guerra Mundial son sustituidas por una actitud de duda e incertidumbre, por un criticismo exacerbado que suscita reservas ante los problemas éticos, sociales y políticos del momento, de suerte que ni el estallido de la Segunda Guerra Mundial despierta al pueblo inglés, hasta que el desastre de Dunquerque le descubre la gravedad del peligro. El individualismo, la frivolidad, el criticismo investigador y científico de este período se manifiestan en las obras de Lawrence, Joyce, Virginia Woolf y Aldous Huxley, a las que deberíamos añadir las narraciones noveladas de George Orwell.

Lawrence. D. H. Lawrence (1885-1930)[21] es una de las figuras más desconcertantes de los años de entreguerras. Nacido en el distrito industrial del condado de Nottingham e hijo de minero, en 1911 Lawrence abandona su destino de maestro en Croydon para dedicarse a la literatura. Se enamora de Frieda von Richthofen, alemana, casada con un profesor de literatura de Nottingam, y, después de muchas dificultades para la obtención del divorcio, logra casarse con ella. Los poemas incluidos en *Look! We Have Come Through* (*¡Mira, lo hemos conseguido!*, 1917) manifiestan su exaltación emotiva en esta circunstancia. Lawrence es el hombre en contradicción con la civilización y el ambiente. Su comportamiento personal es de un individualismo absoluto, y los caracteres que forja en sus obras resultan imperiosos, egoístas y de difícil ajuste aun después de imponer su criterio. Su filosofía es elemental. «Mi gran religión estriba en la creencia en la sangre y en la carne, que contienen más sabiduría que el entendimiento. Nuestra mente puede equivocarse. Pero lo que nuestra sangre siente y cree es siempre verdadero. El entendimiento es sólo el freno y la brida»[22]. Esta es su fe, y el hombre inquieto se lanzará a la búsqueda de una vida natural y auténtica, de emociones y contactos fuertes y primarios, apartado de las formas de vida, que él consideraba hipócritas y gastadas, de la civilización europea, sobre todo nórdica, para no tropezar con ellas en ninguna parte. Viaja a Italia, a Australia, a Méjico, a California, a la

---

[21] Stephen Potter, *Lawrence. A First Study*, London, 1930. T. E. («Miriam»: Jessie Chambers), *D. H. Lawrence. A personal Record*, London, 1935. Frieda Lawrence, «Not I, but the wind», Santa Fe, México, 1934. J. Middleton Murry, *Lawrence: Son of Woman*, London, 1954. F. R. Leavis, *D. H. Lawrence, Novelist*, London, 1955. Graham Hough, *The Dark Sun. A Story of Lawrence*, London, 1956. Ernest A. Baker, «Lawrence», en *The History of the English Novel*, vol. 10, New York, 1957. J. I. M. Stewart, «Lawrence», en *Eight Modern Writers*, OHEL, Oxford, 1963. Julian Moynahan, *The Deeds of Life. The Novels and Tales of Lawrence*, Princeton, 1963. K. Segar, *The Art of Lawrence*, Cambridge, 1966. R. P. Draper, *D. H. Lawrence*, New York, 1964. Idem, *Lawrence: the Critical Heritage*, London, 1970. D. H. Lawrence, *Complete Short Stories* (3 vols.), London, 1955. Idem, *Short Novels* (2 vols.), London, 1956. Idem, *Works*, Uniform pocket edition (33 vols.), London, 1936-9. Idem, *Works* (22 vols.), Penguin, 1945-60. Idem, *Collected Letters* (Incomplete), ed. Moore (2 vols.), New York, 1962. Idem, *The Letters of Lawrence*, Cambridge University Press, 1981-?

[22] Carta a Ernest Collings, desde Italia, Lago di Garda, 17 de enero de 1913.

India y a España, y muere de tuberculosis en el sur de Francia, después de haber pasado unos meses en Andraitx, Mallorca. La característica más importante de sus novelas —y también de su poesía— es este desprecio de la razón y su confianza en los instintos. Lawrence es un místico de los sentidos, y, en último término, del amor físico, del amor natural —teóricamente inocente—, en el que no interviene la inteligencia ni los motivos o valores sociales. Se propone demostrar lo sagrado y legítimo del instinto contra lo bastardo de la inteligencia y los prejuicios. Y estas experiencias vitales se manifiestan sobre todo en las relaciones amorosas de los personajes de sus novelas. Lawrence es un profeta y un poeta del instinto primario y de la pasión desnuda. Se dirige al corazón, no a la inteligencia, y procura convencer no con el razonamiento, sino con el choque emotivo de su arte.

En 1911 publicó su primera novela, *The White Peacock (El pavo real blanco),* y a partir de entonces se propuso vivir de la pluma. En esta novela expone con rudeza y espontaneidad los amores de dos jóvenes que han crecido juntos en los límites de los condados de Derby y de Nottingham. El protagonista, que no logra casarse con la muchacha que parecía llamada a ser su verdadera pareja, se hunde en la indolencia y en el vicio. Es interesante la percepción que Lawrence tiene ya aquí de cómo las circunstancias sociales influyen en el crecimiento o destrucción de un individuo. Son bellísimas sus descripciones de la naturaleza y de la vida rural. *Sons and Lovers (Hijos y amantes,* 1913) es una novela bastante autobiográfica, que además de deleitarnos con sus descripciones de la naturaleza contiene excelentes retratos de la vida en la localidad minera donde Lawrence nació y se crió. Al entrar en la obra notamos la sensación de fracaso que una mujer educada, Mrs. Morel, acaba sufriendo, por haberse casado con un minero, atraída por su juvenil vitalidad y alegría. Como compensación a la vaciedad afectiva de su matrimonio, busca el cariño de sus hijos, sobre todo de Paul, el más inteligente y prometedor. La obra desarrolla las vicisitudes de la familia y el esfuerzo para sobrevivir, y la dispersión de los hijos por motivos de trabajo o ideológicos. Paul empieza a trabajar en Nottingham, pinta en sus ratos libres, expone y obtiene algún premio. Es entonces cuando se enamora de Miriam, hija de un agricultor vecino, amor que Mrs. Morel desaprueba. Es el primer amor, lleno de encantos y dificultades, que no llegará a la plenitud. Después de unos amoríos con una mujer casada, Paul vuelve a Miriam con la intención de hacerla su esposa. Mientras tanto, muere Mrs. Morel. En casa de Miriam se veían estas relaciones con buenos ojos; pero los jóvenes son sinceros y exigentes, y aunque ha habido entre ellos relaciones muy íntimas, precisamente porque tienen un altísimo concepto del amor y del matrimonio deciden que no deben continuar su relación amorosa ni casarse. La figura de Miriam Leivers existió realmente, fue siempre muy buena amiga de Lawrence y le ayudó y aconsejó en su vida y en su carrera literaria [23]. Las relaciones amorosas hombre-mujer iban a constituir el centro de la temática novelística de Lawrence, y *The Rainbow (El arco iris,* 1915) trata directamente de este problema.

[23] E. T. («Miriam»: Jessie Chambers), *D. H. Lawrence: A Personal Record,* London, 1935.

Para Lawrence, el amor es elemento primordial en la realización de la mujer, y una de las funciones creativas más importantes del hombre. El matrimonio de amor constituía, a su juicio, la experiencia sublime, la puerta que se abría a insospechados horizontes de la conciencia; era una iniciación en unos misterios que trascendían la existencia terrena. Esta sublimación se realiza en la pareja Tom y Lydia, cuando vuelven a tratarse después de un período de separación. Como escribe Lawrence: «Sus pies pisaron nuevas zonas de conocimiento, sus huellas se iluminaron con la exploración»; palabras que quieren manifestar la naturaleza sagrada del sexo, el elemento religioso de la consumación amorosa. *The Rainbow*, censurado por la franqueza de su exposición en el terreno amoroso, eleva los conflictos sexuales y las tempestades del alma a un nivel casi épico. Los protagonistas son los Brangwen, familia de agricultores valientes, decididos e independientes, que vive en el valle de Erewash desde generaciones. Tom queda al frente de la hacienda a la muerte de su padre, y se casa con Lydia, viuda de un doctor polaco, del cual tiene una niña, Anna. Ésta se casa con el sobrino de Tom, Will Brangwen, y encuentra en la maternidad la felicidad de su vida. La novela refleja las relaciones de este matrimonio y relata las complejidades del amor físico, su importancia para la superación del individuo, y su valor como fuente de la felicidad y armonía de la pareja humana. Al fin Will entra en el mundo puramente físico de Anna y lo acepta, dándose cuenta, sin embargo, de que con esta limitación quedaban mermados sus vivos deseos de felicidad completa. Su hija mayor, Ursula, se rebela contra las limitaciones de la madre, y emprende la búsqueda de un hombre que pueda proporcionarle una plenitud superior a la meramente física; pero fracasa en su intento. Lawrence relata con intensidad y belleza los amores de Ursula con un aristócrata polaco que no es digno de ella. Al final de la novela, la joven recibe un telegrama de su amante, en el que le notifica que se ha casado. Ella, resignada, sigue esperando confiadamente al hombre que le está destinado, y se hace la ilusión de pertenecerle anticipadamente.

El arco iris, símbolo de la nueva arquitectura dará a la vida humana una luz de ilusionada y auténtica verdad. *Women in Love (Mujeres enamoradas,* 1921) continúa el argumento de *The Rainbow* con el relato de la vida de Ursula Brangwen y su hermana Gudrun, y su relación con dos jóvenes, Rupert Birkin y Gerald Crich: aquél, inspector de segunda enseñanza, y éste, hijo del dueño de una mina de la localidad. Ambas hermanas son profesoras en Willey Green Grammar School, lo que las lleva a relacionarse con hombres y mujeres de posición; así entran en contacto con Rupert y Gerald, que a su vez son íntimos amigos. Por razones de oficio, Ursula y Rupert intiman; lo mismo sucede con Gerald y Gudrun, pues ésta es profesora de arte de Winifred, la hija menor de la casa de los Crich. Pero los amores de Gerald y Gudrun no son satisfactorios, porque Gerald es un hombre duro, con un concepto posesivo del amor, y Gudrun es una mujer cerebral, propensa al análisis de la experiencia y a misteriosos anhelos que Gerald es incapaz de comprender. Tales diferencias serán motivo del fracaso amoroso de esta pareja e incluso de la muerte de Gerald en

la nieve, durante un viaje que hacen a Austria. Por otra parte, Rupert y Ursula representan el ideal de relación amorosa por contraste. Ursula ve en Rupert el varón eterno con el que soñaba. Y Rupert podía experimentar con Ursula su propia capacidad amorosa, llegando con ella a la armonía sexual —integración de cuerpo y alma de la pareja humana—, que constituía el ideal amoroso de Lawrence. Rupert y Ursula se casan, y su matrimonio supone la resurrección y la vida, si bien Rupert confiesa a su mujer que, para su absoluta felicidad, necesita además el eterno amor de un hombre. *Aaron's Rod (La vara de A.*, 1922) sigue ahondando en el problema de la totalidad de las relaciones humanas. Lawrence está obsesionado por alcanzar esta totalidad, capaz de regenerar la naturaleza humana si se admite de antemano un fundamento físico del edificio intelectual. La obra describe las actividades más mentales que físicas de Aaron Sisson, minero de la zona central de Inglaterra, que deja a su mujer e hijos para ser flautista en una orquesta de Londres. De aquí pasa a Italia, donde se encuentra con un amigo que lo orientará en algunos aspectos fundamentales de la vida, enseñándole, sobre todo, cómo lograr responsabilidad, autonomía y afirmación de la propia individualidad frente a la fuerza posesiva de la mujer. La novela es muy discursiva, y trata, en esencia, de los beneficios de la sana amistad entre los hombres y de la resistencia que el varón debe oponer a la utilización que la mujer hace del amor matrimonial para someter al marido y servirse de él. Aaron había abandonado a su mujer por este motivo, y, guiado por su amigo, sin ser completamente fiel, permanece vinculado a su mujer. La vara de Aaron simboliza la flauta, que se quiebra hacia el fin del libro a consecuencia de una explosión causada por los anarquistas. Las descripciones que en esta novela hace Lawrence de los montes, la campiña, los paisajes y las ciudades de Italia, son sencillamente magistrales. Algunos críticos han interpretado el culto a la individualidad en esta novela como un atisbo de la doctrina del superhombre. Más acertado es pensar que Lawrence itenta presentar una imagen no política, sino vitalista, del hombre completo. *Lady Chatterley's Lover (El amante de lady Ch.*, 1928) no apareció entera en Inglatera hasta 1960. Es una novela sumamente cruda, en la que Lawrence, asqueado de la hipocresía, quiso decir con toda claridad lo que pensaba sobre la afinidad amorosa y las relaciones sexuales entre hombre y mujer, traspasando cualquier barrera cultural o de clase. Así lo hace al narrar la imprevista aventura entre lady Chatterley, mujer de sir Clifford, que había quedado inutilizado en la Primera Guerra Mundial, y Oliver Mellors, montero de la propiedad, hombre apuesto e intuitivo, que adivinó, en una ocasión propicia, que lady Chatterley era su pareja natural. El argumento es exiguo, y se limita a exaltar casi líricamente las relaciones sexuales de la pareja Connie y Mellors. Sir Clifford, con su civilizada tolerancia, aceptaría que su mujer le diera un hijo de otro hombre; pero, por dignidad de casta, le niega el divorcio cuando sabe que está embarazada de un hombre de condición inferior. Esta obra se puede interpretar, hasta cierto punto, alegóricamente, admitiendo que, al ponerse la intuición femenina a disposición del más fuerte y rechazar la esterilidad de la clase social superior, promueve un cambio de valores. Pero es más

lógico pensar, siguiendo la línea de Lawrence, en las exigencias de la sangre y de la carne, que amoldan todo principio ético y social a las urgencias sexuales.

Lawrence escribió otras obras que no están exactamente en la misma trayectoria. *Kangaroo* (1923), la novela de Australia, es una disertación —una aventura del pensamiento, como la llamó Lawrence— sobre la situación del mundo y la lucha por el poder político y social en los años posteriores a la Primera Guerra Mundial, y sobre el esfuerzo de marido y mujer para llegar a un buen ajuste. En esta obra, lo internacional y lo particular se funden y expresan en el grandioso marco de Australia. *The Plumed Serpent (La serpiente con plumas,* 1926) glorifica la religión del México prehispánico. Convencido de que el cristianismo es una religión agotada, e inoperante, porque renuncia a las fuentes primarias de la naturaleza, Lawrence levanta imaginativamente a la población oriunda de México en favor de los dioses aztecas, haciendo revivir el culto de la religión de antaño con ceremonias mágicas e himnos mítico-poéticos. Una europea, Kate Leslie, que ha perdido a su marido, está relacionada con dos mejicanos —un jefe político de origen español y un general indio—, que tratan de reconstruir la sociedad y el estado basándose en la religión antigua. Después de no pocas dudas, Kate se queda en México como mujer del general. Tanto en esta obra, como en *Kangaroo* y *Fantasia of the Unconscious (Fantasía de lo inconsciente,* 1922), Lawrence propone la idea de que, para la masa, el conocimiento debe ser simbólico, mítico y dinámico. Esto significa que tiene que haber una clase elevada, responsable y rectora; después, diversas clases y distintos niveles de conciencia. Es curioso que el hijo de un minero, tan democrático en el amor, piense que la sociedad no debe ser democrática, puesto que, para su bien, debe escoger y acatar a un dirigente que, como afirma Kate, salve al mundo de la esterilidad y del automatismo, y le devuelva la magia, la dinámica y el misterio.

Dorothy Richardson y Virginia Woolf. Virginia Woolf (1882-1941)[24] fue hija del eminente hombre de letras Leslie Stephen, y se educó en un círculo cultural exquisito, intelectualmente agnóstico. Ejerció pronto la crítica literaria. Se casó con Leonard Woolf en 1912, y más adelante empezó su carrera de novelista. Perteneció al Bloomsbury Group, tertulia de escritores y artistas que vivían y se reunían, durante los años 1910-40, en la parte de Londres próxima al Museo Británico. Integraban el grupo, además de la novelista y su marido, Lytton Strachey, E. M. Forster, Bertrand Russell, Vanessa Bell —hermana de Virginia Woolf—, y otros. Algunos destacaban realmente en distintos campos, y, aunque no pretendieron constituir un

[24] David Daiches, *Virginia Woolf,* Norfolk, Conn., 1942. E. M. Forster, *Virginia Woolf: Rede Lecture,* Cambridge, 1942. Joan Bennett, *Virginia Woolf. Her Art as a Novelists,* Cambridge, 1945. M. J. Friedman, «Dorothy Richardson and Virginia Woolf», en *Stream of Conciousness,* New Haven, 1955. Dorothy Brewster, *Virginia Woolf,* London, 1963. Leonard Woolf, *Beginning Again,* London, 1964. Herbert Marder, *Feminism and Art. A Study of Virgnia Woolf,* London, 1968. Quentin Bell, *Virginia Woolf* (2 vols.), London, 1972. Hermione Lee, *The novels of Virginia Woolf,* London, 1977. Phyllis Rose, *A Life of Virginia Woolf,* London, 1978. Michael Rosenthal, *Virginia Woolf,* London, 1979. Virginia Woolf, *Works,* Uniform edition (14 vols.), London, 1929-52. Idem, *A Writer's Diary: Extracts,* ed. by Leonard Woolf, London, 1956.

grupo homogéneo ni una escuela, tenían bastantes lazos comunes, sobre todo el rechazo de los principios ortodoxos, y un convencimiento de su superioridad intelectual. Virginia Woolf era depresiva, y, al ver destruida su casa de Londres por la aviación enemiga durante la Segunda Guerra Mundial, se ahogó voluntariamente en el río Ouse en 1941. Ella y James Joyce son los novelistas más importantes entre los introductores de la técnica del monólogo interior —«the stream of consciousness technique»—, aunque se les había adelantado en Inglaterra Dorothy Richardson (1873-1957)[25], que en 1915 utilizó ya esa técnica en *Pointed Roofs (Tejados puntiagudos)*, novela a la que seguirían hasta 1938 once más, que junto con la anterior constituyen su obra de conjunto, titulada *Pilgrimage*[26]. Pero Virginia Woolf y Joyce la superan en el uso de este método, al que dan vigencia universal[27]. Virginia Woolf prescinde en sus novelas del argumento e incluso de la caracterización en el sentido tradicional. En cuanto a sutileza emotiva, su técnica es semejante a la de Henry James y Marcel Proust, y a lo largo de este sendero de enguantada delicadeza es donde desarrolla sus cualidades de novelista. Utiliza una prosa sumamente cuidada, una alada forma expresiva, que se acerca a la poesía en su capacidad de evocar los matices del ambiente y recoger la sensación definitiva. Su idea de la novela era sintética, y su concepto de la relatividad del tiempo, excepcionalmente revelador. No se conformaba con la narración tradicional; quería agotar la totalidad de las posibilidades de captación, y así aprovechaba todos los recursos que le ofrecían los géneros literarios, utilizando con frecuencia las formas dramática y poética. Para muchos, sus obras no son propiamente novelas, sino ambientes de novelas, presentación de situaciones y personajes en forma poemática —como el «Portrait of a Lady» (antes de 1917) de T. S. Eliot—, evocaciones del mundo interior del sujeto sugeridas por la ambientación externa y combinadas con ella. Se puede considerar a Virginia Woolf una artista demasiado estática, escasa de pasión, carente de intereses humanos y de acción, cultivadora de una forma literaria híbrida de novela y de poesía. Sin embargo, hay que reconocer que es una escritora brillante, de exquisita finura y extraordinarias posibilidades de evocar, sin describirlos apenas, los personajes y los ambientes, y de percibir los delicados matices de momentos casi imperceptibles. Sus dos primeras novelas apuntan a James y Proust; pero, a partir de *Jacob's*

[25] J. C. Powys, *Dorothy M. Richardson*, London, 1931. M. J. Friedman «Dorothy Richardson and Virginia Woolf», en *Stream of Consciousness*, New Haven, 1955. C. R. Blake, *Dorothy Richardson*, Ann Arbor, 1960. H. Gregory, *Dorothy Richardson. An Adventure in Self discovery*, New York, 1967. Gloria G. Fromm, *Dorothy Richardson. A Biography*, University of Illinois Press, 1978. Dorothy Richardson, *Collected Edition*, intr. by Walter Allen, London, 1967.

[26] En 1967 apareció una novela más de la serie: *March Moonlight*, publicada, probablemente, sin haber sido corregida por la autora.

[27] En la novela inglesa, el inventor del tiempo lento es Samuel Richardson, y Laurence Sterne es el dislocador del canon narrativo establecido por Richardson y especialmente por Henry Fielding. Quien utilizó por primera vez el término «stream of consciousness» fue William James, en *Principles of Psychology* (1890); como procedimiento literario, Edouard Dujardin había empleado anteriormente el «monólogo interior» en su novela *Les lauriers sont coupés* (1888). James Joyce declaró haber encontrado en esta obra de Dujardin la fórmula de su propio estilo.

Room (1922), comienza a utilizar su técnica peculiar del monólogo interior, y, pasando por *Mrs. Dalloway, To the Lighthouse* y *The Waves,* etc., alcanza su última obra, de ensamblaje casi dramático, *Between the Acts,* que se publicó en 1941 sin la revisión final de la escritora [28].

Fue *The Voyage Out (Viaje al exterior,* 1915) la primera novela de Virginia Woolf, que sigue la línea tradicional. Describe la vida de una muchacha, Rachel Vinrace, el viaje que hace en el barco de su padre, su agradable estancia en la solitaria isla de sus tíos, sus primeros contactos amorosos con un joven que quiere ser novelista, y su muerte de fiebre tropical en América del Sur cuando creía estar a punto de realizar sus ilusiones. Pero el verdadero interés de la novela se centra en una tenue percepción de que la existencia tiene un significado, y que el misterio de la vida y de la muerte se aclara en algún momento. *Night and Day (Noche y día,* 1919) muestra influjos de Jane Austen y de Meredith, respectivamente, en las precisas relaciones entre los personajes y en el halo poético de la obra. En ella se estudia la personalidad de Katharine Hilberry, una inteligente joven de la clase media, y sus relaciones con su madre y cuatro jóvenes amigos: dos muchachas y dos varones. Katharine y su madre escriben una biografía del abuelo, erudito de gran renombre. William Rodney y Katharine están prometidos al empezar la novela; pero Katharine no está satisfecha con su novio, a pesar de ser un joven apuesto y notable hombre de estudio. El argumento consiste sobre todo en la expresión de las dudas y recelos de la protagonista, hasta que encuentra su verdadera pareja en Ralph Denham, brillante abogado con el que se casa. La búsqueda de las misteriosas esencias de la vida parece ser lo que más sigue preocupando a la escritora en esta novela. *Jacob's Room (La habitación de J.,* 1922) describe el ambiente en que vive el protagonista desde su infancia hasta que muere en la guerra a los veintiséis años. La obra muestra las experiencias fragmentarias, vagas y discontinuas de la vida de Jacob: sus años de estudiante en Cambridge, las mujeres que le amaron, su cariño por Florinda, que le es infiel, y el desengaño, que convierte a Londres, para él, en una inmunda pesadilla. El título procede de la habitación que Jacob tenía en el barrio de Bloomsbury, en la que, después de su muerte, se reúnen varios de sus amigos para ocuparse de sus cosas. Es entonces cuando mediante la visión impresionista de estos amigos, se traza el retrato del protagonista, y vemos a Jacob en medio de la vida social de Londres con sus amistades femeninas, en la sala de lectura del Museo Británico, en Versalles o en la Acrópolis de Atenas. El interés de la obra reside, en gran parte, en la poética presentación de las escenas ciudadanas y rurales. La novela es intencionadamente inconexa; las experiencias se expresan en un estilo cubista, y el tiempo, la frustración y la muerte proyectan sus sombras contra los sueños soleados de la juventud. Continúa la investigación de Virginia Woolf en busca del significado de la vida, y nos damos cuenta de que el misterio subsiste.

---

28 Ver la nota de Leonard Woolf al frente de la edición de *Between the Acts,* London, The Hogarth Press, 1941.

Con *Mrs. Dalloway* (1925) Virginia Woolf alcanzó su primer triunfo literario, aunque no se puede considerar un éxito popular. La novela apenas tiene acción, y en torno a la delicada figura de Clarissa Dalloway surge, de un modo poético, todo el mundo local e infinito de los sonidos, olores, formas y colores del Londres cotidiano en un día suave de la primavera tardía, en el que oímos el lento aldabonazo del Big Ben desde Victoria Street, sentimos la brisa fresca y matinal de Bond Street, resuena el barullo de los chiquillos en los parques y el flujo amable de los sonidos y de la circulación al avanzar el día. La narración transcurre en doce horas. Londres y estas pocas horas son el lugar y el tiempo en que los mismos personajes, vinculados al mismo ambiente, hacen y perciben cosas parecidas en un plano objetivo, mientras que sus pensamientos se mueven en un mundo libre e ilimitado. El argumento es mínimo. Clarissa Dalloway sale a comprar flores a Bond Street, pues tiene que dar una fiesta aquella noche. Es la mujer de Richard Dalloway, miembro del Parlamento. Por el camino, piensa en su antiguo novio Peter Walsh, que ha regresado de la India, donde había permanecido cinco años, y al que acaba de ver esta mañana. Oye de pronto un ruido, y ve cómo se agolpa la gente. Es simplemente un pinchazo en la rueda de un automóvil, y un atasco de la circulación. Es la vida, que se despliega ante Mrs. Dalloway y en su desarrollo le suscita una serie de reflexiones. En un banco de Regent's Park, hacia donde se ha dirigido Peter Walsh al salir de visitar a Clarissa, está sentado un matrimonio. El marido, que sufre una depresión a consecuencia de la Primera Guerra Mundial, presenta un aspecto lamentable, mientras su mujer le atiende. Peter Walsh se da cuenta de ello, a la vez que percibe el ambiente de Regent's Park, y medita, recreándose en él. Cuando Clarissa vuelve a su casa, no está su marido: ha ido a almorzar con una amiga que no simpatiza mucho con Mrs. Dalloway. A su regreso, él le ofrece un ramo de flores, y quisiera decirle que la quiere, pero no lo hace. Ella lo comprende. La obra intenta mostrar constantemente ese mundo interior que hay en nosostros y que, sin embargo, permanece oculto las más de las veces. La novela termina con la llegada de los invitados a la fiesta. Allí aparece una amiga de Clarissa que se había casado, tenía cinco hijos y era dichosa. También están un psiquiatra y su mujer. Éste cuenta cómo uno de sus enfermos se ha arrojado desde una ventana: era el mismo hombre que Peter Walsh había visto con su mujer en Regent's Park y cuyo aspecto le había chocado, aunque, de no haber ocurrido este hecho, aquella impresión, ahogada por tantas otras en el transcurso del día, no habría dejado rastro en su conciencia. Clarissa es una mujer moderna, insatisfecha en su interior, pero que vive pasivamente el mundo superficial en que se encuentra y que ella misma se ha creado. Es persona inteligente, y no deja de recordar la opinión despectiva que a Peter Walsh le merecían estas fiestas sociales. *Mrs. Dalloway* es el retrato de una mujer culta, absorta en la contemplación de sus sentimientos personales y cuya vida se desarrolla sobre todo en su propia mente, sin participación apenas de su ser activo y emotivo. A pesar de su subjetivismo, Virginia Woolf revela en esta obra las grietas del orden establecido en la Inglaterra y en el Londres del 1923,

con tanta claridad como Wells y Galsworthy en sus novelas sociales, Huxley en sus utopías satíricas y Wyndham Lewis en sus sardónicas diatribas. Por eso el cuadro que presenta Mrs. Dalloway es una matizada censura de la complaciente miopía, de la crueldad elegante y civilizada de la clase próspera, y una acusación de la vida inglesa del período de posguerra.

To the Lighthouse (Al faro, 1927) es una novela que muestra un dominio todavía más firme de la técnica del monólogo interior, y para muchos constituye la mejor obra de Virginia Woolf. Es un estudio de las relaciones de los miembros de la familia Ramsay, desarrollado con gran unidad artística. Un profesor de filosofía, su mujer —dama encantadora, que no concibe la vida como conflicto, sino como un conjunto de armonías— y sus ocho hijos proyectan una excursión marítima al faro, si el tiempo es favorable. Mantener a ocho hijos con el producto de la filosofía no es empresa fácil, se manifiesta con simpático humorismo. La escena se desarrolla un día de septiembre en una de las islas Hébridas, antes de la Primera Guerra Mundial, donde el profesor, su familia y varios amigos pasan las vacaciones. Entre el proyecto descrito en la primera parte de la novela y su realización en la parte segunda median diez años. Saltando este intervalo, volvemos a coger los hilos de la primera parte a través del diálogo y de una narración elusiva, que no quiere contarnos lo ocurrido, y de momento nos sorprenden los cambios externos e internos producidos en el grupo. Después vemos que no hay por qué sorprenderse, pues todo estaba implícito en la primera parte. Echamos de menos a Mrs. Ramsay. Esta mujer admirable, que percibía la coherencia de la dinámica de la vida, había muerto. Vemos cómo han crecido los hijos, con el cambio natural de sus intereses e inclinaciones, y al pasar de una etapa a otra tenemos que corregir o confirmar algunas esperanzas. El tema no puede ser más cotidiano: la vida de una familia, lo permanente y lo transitorio de la existencia. El viaje al faro se realiza por fin. Pero ya no son los mismos los que lo hacen. De la familia, faltan la madre, Andrew, que ha muerto en la guerra, y Prue, fallecida de parto. A los excursionistas, el profesor, su hija y su hijo, les acompaña la pintora Lily Briscoe, que reflexiona tristemente sobre la transformación que se ha operado en la familia. La excursión al faro se realiza; pero lo que había sido símbolo de felicidad, cuando menos para el hijo menor, se convierte en una desilusión. La importancia de los detalles en esta novela demuestra que, sin tener un temperamento místico, Virginia Woolf intenta sugerir en ella que la existencia tiene una unidad espiritual.

Orlando (1928) es una fantasía inspirada en su amiga Victoria Sackville-West y en la histórica mansión de Knole. Es la obra menos característica de Virginia Woolf, que muestra en ella su erudición, su humorismo y su capacidad para presentar en forma novelada diversos momentos de la historia de Inglaterra. Orlando, apuesto joven del siglo XVI, interesado por la acción y por el arte, desearía escribir un poema importante. Recordemos que Victoria Sackville-West trabajaba entonces en su poema *The Land.* Orlando se gana pronto el favor de la reina Isabel I; pero la encuentra dominadora, y prefiere relacionarse con muchachas más jugosas y menos exigentes. Esta parte de la novela describe con imaginación creadora el

vigor, la magnificencia y la sordidez del Londres isabelino. En la fase siguiente de su vida, Orlando aparece en la corte de Jacobo I, enamorado de una princesa rusa que no le corresponde; después lo encontramos de embajador de Carlos II en Turquía, disfrutando de las delicias de la vida oriental. En esta fase, Orlando representa el declive del Renacimiento inglés. Sufre luego una increíble metamorfosis y se convierte en mujer; vive con los gitanos y, sintiendo de nuevo el empuje de la inspiración literaria, regresa a Inglaterra, donde entra en el círculo de Addison y Pope. En la última fase de su vida lo vemos convertido en una perfecta dama victoriana, tímida y sentimental, que escribe poemas melancólicos. La franqueza sexual de los tiempos pasados se convierte ahora en hipócrita gazmoñería. Hasta el clima de Inglaterra se ha vuelto húmedo, y el paisaje, monótono. Orlando termina casándose con un victoriano cabal, rico y aventurero, que pronto la deja sola y se hace a la mar, arrastrado por sus ansias viajeras. La lectura de *Orlando* y su historia de amores y aventuras recuerda sin cesar el *Don Juan* de Byron.

Después de esta ingeniosa y fantástica biografía de la ilustre descendiente de la familia Sackville-West, Virginia Woolf vuelve a la novela introspectiva y psicológica: *The Waves (Las olas,* 1931) simboliza las constantes fases de renovación de la existencia, que, a pesar de ser evidentes, jamás pueden ser concretamente captadas. El tema lo constituyen las olas de la experiencia, que rompen en un grupo de seis personas —tres hombres y tres mujeres— muy unidas desde su niñez hasta su edad mediana; y su desarrollo argumental, que es mínimo, se realiza mediante extensos monólogos, relatos de recuerdos, alusiones, proyecciones de unos en otros, más bien que a través del diálogo o de la narrativa normal de la novela. Todos contribuyen al ensamblaje del mosaico de sus realidades vividas o soñadas; pero Bernard, que es escritor y el más observador del grupo, proporciona la síntesis del cuadro en una meditación final. El efecto que produce la novela es el de una colaboración trascendental, en la que cada individuo tiene importancia por la aportación que hace a la experiencia común, y su título sugiere la idea de que la vida personal es como el movimiento del agua en la superficie del océano. La prosa poética de Virginia Woolf se manifiesta principalmente en sus descripciones líricas del sol, el viento y el mar. *Flush* (1933) es un intento de biografía de Elizabeth Barrett Browning, a través de su perro «Flush». Un perro no puede ver la vida racionalmente, sino mediante sus instintos y sentidos, algunos más desarrollados que los de los hombres. Intuyendo este cúmulo de sensaciones es cómo Virginia Woolf trata de describir la vida de la poetisa victoriana y esbozar su retrato. Novela ingeniosa, cuya originalidad reside en su ingenioso procedimiento técnico. En *The Years (Los años,* 1937), en vez de prevalecer el tono apagado y tolerante de sus novelas anteriores, domina la desesperación que oprimía a la escritora en el último período de su vida. En esta obra, Virginia Woolf adopta la forma tradicional de novelar y describe una serie de generaciones de una familia de la clase media inglesa, desde el año 1880 hasta 1930. La depravación y la sumisión de la libertad personal a las presiones sociales sin sentido asoman en las páginas del

libro, y la belleza de la vida se ensombrece con el horror. No se consigue en esta obra una estructura superior que unifique las experiencias vitales en una síntesis artística; la secuencia de episodios sin tensiones ni culminación y sus recurrentes e insignificantes situaciones sugieren un clima de frustración, a pesar de que entre los miembros de la familia existe cierto afecto y comprensión. La soñadora niñez, la vida universitaria, la camaradería y la amistad, y las relaciones interfamiliares suponen, por parte de Virginia Woolf, un intento de naturalismo, teñido de fealdad y corrupción. La preocupación frente a los elementos corruptores de la sociedad se hace sentir de nuevo en *Between the Acts (Entreactos,* 1941), su última novela. Terminada, pero no corregida en los detalles, se publicó como la había dejado, según dice la nota inicial de su marido, Leonard Woolf. El punto central es la agonía del presente, la deficiencia de las relaciones de Isa y su marido entre los dos actos de la obra, que simbolizan las dos grandes guerras. Se trata de la interpretación de un drama sobre la historia de Inglaterra representado al aire libre: los preparativos del mismo en la propiedad rural que va a servir de escenario, el desarrollo dramático cortado por los sonidos del campo, las miradas de los asistentes, los pensamientos de la narradora, todo ello entrelazado y formando parte de un conjunto más importante que la función dramática misma; es decir, lo que para Virginia Woolf es el drama de la vida. La obra tiene un subtítulo irónico, sátira benévola de los festejos provincianos o locales; pero lo importante de la novela es la sensación de inestabilidad y cambio que subyace en los períodos más estables en apariencia, y lo tenues, imperceptibles y difíciles de sintetizar que racionalmente son los momentos de nuestra vida. La depresión mental de la escritora alcanza en esta novela su punto culminante.

Joyce. Contemporáneo de Virginia Woolf año por año, y novelista de la magnitud de Lawrence, James Yoyce (1882-1941) [29] utiliza el monólgo interior con una fuerza y capacidad literaria inigualables. Joyce escribió mucho, aunque sus títulos son pocos. Nacido en Dublín y destinado inicialmente al sacerdocio, estudió con los jesuitas, y, después de una crisis religiosa, abandonó Irlanda a los veintidós años, convencido de que era ateo, y se transformó en un europeo cosmopolita, cultivador de una cultura que pudiera conducir a la expresión total del individuo. Estudió medicina y

[29] Richard Ellmann, *James Joyce,* New York, 1959; Second edition, Oxford, 1982. Harry Levin, *Joyce. A Critical Introduction,* Norfolk, Conn. Rev. ed., 1960. Samuel L. Goldberg, *The Classical Temper. A Study of Joyce's «Ulysses»,* London, 1961. Marvin Magalaner and Richard M. Kain, *Joyce. The Man, the Work, the Reputation,* New York, 1962. Robert M. Adams, *Surface and Symbol,* The Consistency of Joyce's Ulysses, New York, 1962. J. I. M. Stewart, «Joyce», en *Eight Modern Writers,* OHEL, Oxford, 1963. R. M. Adams, *Common Sense and Beyond,* New York, 1966. A. Goldman, *The Joyce Paradox or Form and Freedom in his Fiction,* Evanston, 1966. Lionel Stevenson, «Joyce» en *The History of the Engish Novel,* vol. 11, New York, 1967. Francisco García Tortosa, «James Joyce», en *Actas / Proceedings,* Universidad de Sevilla, 1982. James Joyce, *The Essencial Joyce,* ed. Harry Levin, London, 1948. Idem, *Collected Poems,* New York, 1936. James Joyce, *Dubliners,* Jonathan Cape, London, 1967. Idem, *A Portrait of the Artist as a Young Man,* London, Jonathan Cape, 1963. Idem, *Ulysses,* London, The Bodley Head, 1964. Idem, *Finnegans Wake,* London, Faber, 1968.

canto en París; enseñó inglés en Trieste, Zurich y París, y en 1907 escribió un librito de poemas *Chamber Music (Música de cámara)*, y otro de narraciones sobre Dublín *(Dubliners)*, que apareció en 1914. Pero no consiguió reputación literaria hasta la publicación, en 1916 de *The Portrait of the Artist as a Young Man (Retrato del artista adolescente)*. En 1922, la aparición de *Ulysses* en París —porque ni Londres ni Nueva York quisieron comprometerse con su publicación íntegra— le conquistó un prestigio inmenso en todo el mundo literario. *Finnegans Wake* (1939)[30], que lleva la técnica de *Ulysses* a sus últimos límites, agota las posibilidades de este género de novela. Joyce es un artista difícil, complicado, porque —como Virginia Woolf, aunque en grado mucho más alto— se sirve de la novela para expresar más de lo que puede pedirse a cualquier género literario. *The Portrait of the Artist* es su obra más perfecta. Sus últimas novelas, en cambio, aun admitiendo su grandeza, son insatisfactorias; ambicionan demasiado y rompen el arco de Ulises al tensarlo exageradamente. Pero nadie puede negar su fuerza excepcional ni el ingenio y arte con que expresan toda la vida en sus variadas dimensiones. Tanto en *Ulysses* como en *Finnegans Wake*, Joyce se presenta como descubridor de una nueva creencia: una especie de mito simbolizado por la ciudad, en este caso, Dublín. El hombre moderno, criado y configurado por la ciudad, debe creer en ella, pues la ciudad perdura mientras sus habitantes se van sucediendo. Esta creencia en la perennidad de la ciudad, opuesta a la caducidad de sus habitantes, aunque artísticamente válida, es sólo relativamente consoladora, y no puede ser más pobre, comparada con las vivencias de la religión cristiana, que Joyce había abandonado en su juventud. Lo asombroso es que este hombre, tan desenfadado y audaz en sus escritos vivió una vida sencilla y retirada, dedicado casi por completo a su tarea literaria, en lucha constante con su falta de salud y con las exigencias de su vocación.

Dubliners es el más irlandés de todos sus libros: conjunto de quince narraciones, escritas para que los irlandeses se vieran retratados en ellas. Son cuadros concretos de la vida de Dublín, reflejada en tipos y situaciones idóneas, caraterísticas del pueblo irlandés: supersticiones, dudas, diversiones, costumbres, anquilosamientos y atavismos. Ciertos temas e imágenes derivados de la doctrina y de los ritos de la Iglesia católica confieren unidad a las narraciones. Para Joyce, la fe católica era algo inoperante, que a la vez lo atraía y le repugnaba. La estructura de las narraciones y su sintaxis es tradicional, y no predice la orientación del autor a partir de *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Esta admirable novela poemática tiene forma autobiográfica; evoca la adolescencia de un artista, Stephen Dedalus, en su última época escolar y primera fase universitaria, su apasionado amor a la belleza y a la poesía, y su afán por comprender la gloria de un mundo que, según él, no lograban expresar ni las enseñanzas académicas, ni las manifestaciones de la liturgia, ni la doctrina católica. En la obra se va descubriendo la personalidad del joven, con sus titubeos,

[30] El título *Finnegans Wake* es muy ambiguo, pues si la primera palabra encierra el doble concepto de conclusión y repetición (fin-again), la segunda puede funcionar a la vez como verbo y como sustantivo.

sus intentos de formarse un concepto propio del mundo, las discusiones políticas familiares, la disciplina educativa de los jesuitas, las relaciones con sus compañeros de colegio, sus dudas y el final apartamiento de la religión, y la aparición de la mujer —la niña— en el mundo del adolescente. La lejanía exterior de esa niña y la sensación de proximidad interior que Stephen tiene con relación a ella —la lejanía social y la cercanía del alma—, están admirablemente intuidas y esbozadas en una conjunción amorosa y artística de aspecto litúrgico. La tenue presencia de la muchacha envuelve y embruja al joven escritor en un momento de creación artística, y éste fragua la expresión de sus emociones en una estructura poética de fondo religioso. La novela se basa en vivencias autobiográficas; pero Joyce despersonaliza su arte hasta conseguir la objetividad casi absoluta, y revela sus experiencias con transparencia cristalina. Aquí se manifiestan las principales constantes del modo de ser de Joyce: su condición de irlandés; su formación católica, que después rechaza; sus inquietudes artísticas; su anhelo de belleza para transformarla en arte; el descubrimiento de la mujer en el mundo del adolescente. El carácter irlandés se manifiesta en la discusión entre sus familiares, un día de Navidad y en sus diferentes puntos de vista sobre Parnell (1846-91), el gran patriota irlandés que parecía que iba a conseguir la unidad de su país a fines del siglo XIX y obtener de Gran Bretaña la autonomía y el respeto debido a las tradiciones de Irlanda. Un episodio importante de *A Portrait of the Artist* son los ejercicios espirituales que el protagonista hace con los jesuitas. Es sorprendente que un escritor que ha abandonado la religión católica presente unos ejercicios espirituales que podrían servir de modelo, seguidos de una confesión llena de sinceridad y delicadeza tanto por parte del protagonista como del sacerdote. Es indudable que sin el influjo de la religión católica y de los jesuitas no tendríamos a Joyce. Con razón su amigo Cranley le dice a Stephen Dedalus, en un pasaje ulterior de la novela, mientras pasean y hablan de creencias y de religión: «Es curioso que tu espíritu esté tan saturado de una religión en la que afirmas no creer.» Es evidente que la fuerza de la liturgia católica y la espiritualidad de las fórmulas en que se manifiesta influyen intensamente en la formación personal del artista adolescente y en su concepción del arte y del amor. Hacia el fin de la novela, cuando el protagonista expresa en forma poética sus anhelos amorosos, la composición, preciosa villanela de seis estrofas, basa su estructura interna en aspectos y símbolos de la teología y de la liturgia católicas.

Are you not weary of ardent ways,
Lure of the fallen seraphim?
Tell no more of enchanted days.

(¿No estás cansada de ese ardiente afán,
Tú, de ángeles caídos seducción?
No me evoques encantos que se van)[31].

---

[31] Trad. de Dámaso Alonso, *Retrato del artista adolescente,* Editorial Lumen, Barcelona, 1976, pág. 266.

«Ángeles caídos», alusión bíblica a los ángeles que quedaron prendados de las hijas de los hombres. El ángel caído es aquí Stephen, que, elevando sus endechas a la amada en un «himno eucarístico», insiste en preguntarle:

> *Are you not weary of ardent ways?*
>
> (¿No estás cansada de tu ardiente afán?)

Entonces el joven poeta enamorado levanta el «cáliz colmado» de su amor, como el sacerdote en el momento del «sacrificio», e implora con reverencia religiosa a la niña de sus pensamientos:

> *Are you not weary of ardent ways?*
>
> ....
>
> *Tell no more of enchanted days.*
>
> (¿No estás cansada de tu ardiente afán?
> No me evoques encantos que se van.)

Vemos aquí la efusión rendida del joven poeta, formulada con intensidad religiosa y mediante símbolos de la liturgia católica. Joyce hace que Stephen exprese su amor mediante las fórmulas sagradas de la misa. El apellido del protagonista, Dedalus, recuerda al artífice griego que construyó el laberinto de Creta para el rey Minos y después huyó de allí con su hijo Ícaro volando con alas de cera. Estéticamente, *A Portrait of the Artist* es la obra más lograda de Joyce. Sin embargo, a pesar de sus valores, atrajo escasa atención y sólo recibió el elogio de pocos.

Ulysses (1922) es una novela muy extensa, que expone los acontecimientos de la vida de un hombre en un solo día y en una misma ciudad —Dublín—, patria del autor. El Ulises de esta *Odisea* moderna es el irlandés Leopold Bloom. En contraposición a la obra de Homero, las hazañas del protagonista del *Ulysses* apenas tienen acción ni argumento. La odisea de este agente de publicidad del siglo XX —limitada al 16 de junio de 1904— consiste en bajar a la carnicería a comprar un riñón para el desayuno, visitar la redacción de un periódico, entrar en la Biblioteca Nacional a buscar unas citas, asistir a un entierro, soñar despierto con una jovencita que lo entusiasma, meterse en la sala de médicos de una maternidad, y otras actividades corrientes. Este mismo día, su mujer le es infiel. También aparece en la obra Stephen Dedalus, del cual se cuentan algunas anécdotas: disputas con sus amigos, su actuación como profesor, sus ideas sobre Hamlet y, finalmente, su aparición en una casa de mala nota, donde Bloom lo encuentra y de donde lo rescata. Stephen desempeña en *Ulysses* el papel de Telémaco. Molly Bloom —la esposa infiel—, por contraste romántico, será Penélope. La obra, en efecto es también una especie de anti-epopeya, pues cada uno de sus capítulos antiheroicos se relaciona con un episodio de la *Odisea* de Homero. Esta trabazón da unidad y significado a la obra, a la vez que contrapone nuestro siglo XX, comercial y monótono, con una época heroica. Todavía pretende más Joyce en este libro: los estilos, cada vez distintos, se aplican, como las variantes de una sinfonía, a las circuns-

tancias. Por ejemplo, en el episodio de la maternidad, que describe el nacimiento de un niño, Joyce adapta su prosa a los estilos literarios ingleses que van desde *Beowulf* hasta la época victoriana, para simbolizar las etapas del ser humano desde su estadio inicial uterino hasta su perfección prenatal. *Ulysses* es una obra muy ambiciosa, difícil de captar, enormemente sugestiva y poética, extraña e irreverente, a veces de una belleza salvaje. El moderno Ulises es Leopold Bloom, empleado en una agencia de publicidad, hombre amable, natural y sencillo, que acepta la vida y sus experiencias. En contraste con él, aparece el moderno Telémaco: el torturado intelectual Stephen Dedalus, amargo, cínico y orgulloso, hasta el punto de verse orillado por sus compañeros. La Penélope moderna es la cantante Molly Bloom, mujer extrovertida y sexualmente pluralista, de una feminidad desbordante. Es muy característico de la personalidad de Molly —y de toda la obra— su meditación nocturna en la cama, en la que revive mentalmente sus aventuras amorosas. Esta contemplación aparece al final de la novela como una serie de fragmentos, extensos y discontinuos, sin puntuación, ejemplo genuino de monólogo interior. Dublín, con su río Liffey y su bahía, microcosmos querido, odiado y perdido, constituye el marco ambiental de esta *Odisea*, que simboliza la depresión y la mediocridad de una época, representa la tumba de los valores heroicos y de la belleza, y constituye una sátira del mundo actual creada por la mente exacerbada de un hombre angustiado. La maestría del lenguaje de Joyce en esta obra es manifiesta. Su visión artística es objetiva, realista en un aspecto nuevo, y su estilo quebrado y voluntariamente imperfecto simboliza la corriente semi-lógica del pensamiento humano o de la emotividad del subconsciente. Apenas es posible hablar del *Ulysses* sin mencionar la historia de su publicación y su recepción. En marzo de 1918 se empezó a publicar la obra, seriada, en los Estados Unidos. Pero la Dirección General de Correos de aquel país quemó ejemplares de la publicación y llevó a los editores a los tribunales. Después, tanto los editores ingleses como los norteamericanos se negaron a publicar el *Ulysses* terminado, por considerarlo un libro escandaloso. En 1922, la obra apareció en inglés en París, y en seguida obtuvo el reconocimiento de los intelectuales de todo el mundo. Las aduanas no pudieron detener su circulación clandestina. En 1934, los tribunales norteamericanos sentenciaron que la novela no era obscena, y permitieron su publicación. En Inglaterra estuvo prohibida hasta 1936; sólo después de la Segunda Guerra Mundial apareció ante el público inglés sin restricciones. En realidad, *Ulysses* puede ser todo lo que se quiera: un conjunto simbólico y poético, una sinfonía verbal de evocaciones, alegoría y realidad; lo que definitivamente no es, es una novela normal, ni tampoco una obra pornográfica.

Durante diecisiete años, James Joyce siguió elaborando una especie de continuación a la que él se refería como *Work in Progress (Obra en preparación)*, y de la que fue publicando algunos fragmentos en el periódico vanguardista *Transition*, o en folletos sueltos, con los extraños títulos de «Anna Livia Plurabelle», «The Mime of Nick» («El mimo de N.»), etc. En 1939 apareció la obra *Finnegans Wake*, título de la chistosa canción del peón

de albañil dublinés que volvió a la vida mientras le preparaban el funeral. *Finnegans Wake* no se puede considerar una novela, sino más bien un poema lírico en prosa, y constituye la última etapa de Joyce en sus experimentos lingüísticos y expresivos. Quiere representar la totalidad de la historia humana compendiada en un sueño que una noche tiene el dueño de una taberna de Dublín. El estilo refleja la actividad mental del sueño: el lenguaje se altera, se desplaza, se desorbita; las imágenes y las palabras se aglutinan como en el proceso psíquico de los sueños y las pesadillas. El protagonista es Humphrey Chimpden Earwicker (H. C. E. es decir: Here Comes Everyman), un ser humano cualquiera, que vive con su mujer y sus tres hijos, sus problemas económicos, sus deseos y el acoso de sus instintos sexuales. El lenguaje, enrevesado e irritante, tiene un fondo lógico, y su filología es tan ingeniosa como precisa. Recordemos solamente la palabra «sifilización», interpretación analógica, maliciosa, pero acertada, de la corrompida civilización occidental moderna. La obra sugiere la historia del hombre desde los tiempos prehistóricos hasta la actualidad, y Joyce se sirve intencionadamente de unos acontecimientos ordinarios que implican una superestructura de filología, mitología, historia, política y filosofía. *Finnegans Wake* es una especie de epitafio de dos mil años de cultura literaria y una obra que intenta absorber la conciencia histórica europea. Si *Ulysses* era para Joyce el plano de Dublín, *Finnegans Wake* es el mapa arqueológico de la civilización europea. Consecuente con su investigación del realismo objetivo, el autor deja de lado la vida consciente de sus personajes, y explora el mundo del inconsciente, esperando encontrar en él la historia y el significado de la humanidad. H. C. Earwicker, protagonista de *Finnegans Wake*, duerme durante toda la obra, y lo que en ella se describe es el mundo de sus sueños. Estos sueños de un hombre en Chapelizod simbolizan la inconsciencia colectiva de la humanidad y la historia cíclica del mundo. Bien entendidos, estos símbolos elusivos proporcionarían el esquema de la historia del hombre y explicarían su naturaleza. Pero cuanto más alejados se hallan del umbral de la conciencia, tanto más difícil resulta traducirlos racionalmente y tanto más incomprensibles y confusos nos parecen. La vida, para Joyce, se presenta como la polarización de vida y muerte, de amor y odio, de paz y guerra, de cielo e infierno, y esta dicotomía deriva de la atracción y la repulsión sexual, de la guerra de los sexos, que tiene su origen en el derrumbamiento de los matriarcados protohistóricos. Por otro lado, el pecado original amanece en cada nueva vida que llega al mundo. Lucifer se perdió por soberbia, y el hombre, por la sensualidad. Y en cada período de la historia humana se vuelve a representar el drama de la caída. Los principios contrapuestos que subyacen en toda experiencia humana y urden la trama de la existencia constituyen el tema fundamental de la obra. Toda guerra, por tanto, es expresión renovada de la contienda ancestral entre Mick y Nick, de la batalla trabada entre los arcángeles Miguel y Lucifer, del encuentro entre las fuerzas del bien y del mal. La fuerza vital femenina, unificadora y diferenciadora, se simboliza en el río Liffey —el río de la vida: Anna Livia Plurabelle—, tema de un extenso pasaje de gran fuerza sugestiva. En oposición al río, la arteria espontánea y femeni-

na de la vida, se alza la torre Martello[32] —llamada ahora torre de James Joyce—, que simboliza la fuerza masculina de la ciudad, pues aquí la ciudad no nace de la agrupación de familias, sino de las asambleas masculinas y de la solidaridad de los hombres. El perenne y cambiante río es también la imagen del ciclo vital, que no tiene principio ni fin, y simboliza a la humanidad. Desde su fuente inicial, pura corriente plateada, el río llega claro y caudaloso a la ciudad, que lo ensucia con las impurezas del tiempo, la escoria urbana; pero el curso de Anna Livia —el río Liffey— pasa raudo, camino del mar, donde, fatigado, descarga la basura y reposa de su cansancio. Es el proceso de la civilización, en el que se destruye constantemente el ciclo de la vida. Finn y los héroes resucitan para forjar una nueva edad heroica. La visión de Joyce es paralela a la visión de Eliot en *The Waste Land:* Joyce ve la vida moderna como una etapa sórdida, carente de brillantez y de gloria. Hemos rebasado el último estadio de un ciclo glorioso; la sociedad actual, aburrida y mediocre, que aborrece de la grandeza por su incapacidad y pequeñez, es el preludio del derrumbamiento de la cultura europea. Pero este final puede anunciar un nuevo comienzo, como se desprende de las últimas palabras de la obra, que se completan con las palabras del principio.

He descrito *Finnegans Wake* como un inmenso poema lírico en prosa; sin embargo, me parece mucho más interesante desde el punto de vista lingüístico que desde el literario; por supuesto, mucho más que desde el novelístico. Su estructura, sus personajes, situaciones y acción se nos eclipsan. Por eso tiene poco de novela. En cambio, si tomamos sólo unas páginas y las estudiamos a fondo, pueden ser lingüísticamente productivas. En *Finnegans Wake,* el monólogo interior llega a extremos indescriptibles, por lo que muchas de sus páginas resultan de interpretación dificilísima. La primera palabra de la obra empieza con minúscula, y va seguida de una coma. Se trata, en realidad, de dos palabras unidas, «riverun», que se pueden interpretar como «río abajo», y cuyo significado es para mí la corriente vital. La minúscula puede significar que, en el lenguaje hablado —el lenguaje vivo—, las mayúsculas no existen, o que la novela carece de principio concreto, de arranque inicial, y comienza sin previo aviso como tantas cosas de la existencia que nos sorprenden. En las páginas 8 y 9 de la edición Faber, Londres, 1968[33], nos hallamos en el salón Wellington, del Museo Nacional. En él se muestra una maqueta de la batalla de Waterloo: las tierras «waterlooianas» en las que «Willingdone» batió a «Lipoleum», oímos la información del guía en su inglés adulterado. Este lenguaje del guía aparece complicado hasta el extremo por la ingeniosa pluma de Joyce, que, con su fabulosa capacidad transformadora de la frase, hacia arriba o hacia abajo, la eleva o degrada a su antojo para su interpretación foné-

---

[32] La torre Martello —llamada Sandymount o la torre de James Joyce—, en Sandycove, la mandó edificar Nelson como base de protección artillera contra una posible invasión francesa en las guerras napoleónicas.

[33] Sigo aquí la conferencia de Emilio Lorenzo: «Creación y juegos léxicos en James Joyce», Universidad de Córdoba, 26-IV-1982.

ca. Por ejemplo, al transcribir la pronunciación del guía, cuando éste dice que ahí está Wellington montado en su gran caballo blanco, la grafía nos obliga a leer algo mucho más comprometido respecto del general irlandés. Como España desempeña en las guerras napoleónicas un papel importantísimo, en estas páginas se nombran las batallas de «Salamangra» y «Dalavera». Asimismo, en una relación de ríos, si leemos con atención, encontraremos, escritos en minúscula, el «manzinahurries» (Manzanares), el «whuebra» (Huerva) y el «gaudyquiviry» (Guadalquivir). Es sólo una muestra de las dificultades de interpretación que presenta *Finnegans Wake;* dificultades que hacen imposible traducir bien un texto cuyo sentido no está claro en su redacción original. Debe tenerse en cuenta, además, que *Finnegans Wake,* es una pieza de literatura oral. Como irlandés —y celta—, Joyce no escribió esta obra exactamente para ser leída, sino para ser recitada; Joyce recitaba con una voz excelente, tenía grandes cualidades retóricas, y se complacía en leer a sus amigos párrafos de *Finnegans Wake* con la maestría declamatoria del que canta una canción. Era la música de su voz, las sinuosidades de su entonación y la intención de su acento lo que daba sentido a los equívocos, a los retruécanos, a las metáforas y a las transformaciones de palabras y frases. Sin la voz interpretadora de tantos enigmas, nos queda un texto cuyas claves pueden estar muy lejos de nuestras posibilidades de interpretación.

No es fácil valorar objetivamente la aportación de Joyce a la novelística inglesa ni asegurar su auténtica importancia como creador. Es indiscutible la originalidad de su obra y la genialidad del artista. Su lirismo poético, su percepción filosófica y su ingenio metafísico, se manifiestan a menudo en prosa, como la metáfora de Anna Livia Plurabelle, el río de la vida, lleno de una rara y perturbadora belleza. Como innovador, Joyce no tiene paralelo. Pero es imposible no percibir el vacío de sus obras más ambiciosas; no echar de menos la expresión dramática de sus concepciones épicas; no tener la sensación de hallarse ante una profusión verbal ideológicamente estéril. Tanto en *Ulysses* como en *Finnegans Wake,* Joyce se presenta como descubridor de una creencia, como el creador del mito de la ciudad (Dublín). Para él, el hombre debe creer en la ciudad, que perdura mientras sus habitantes van cambiando. Como en un bosque o un río, en los que las hojas y el agua nunca son las mismas, y el bosque y el río conservan, sin embargo, su identidad, tal sucede en Joyce con la ciudad de Dublín. Esta creencia y esta filosofía son en extremo inconsistentes.

Huxley. Aldous Huxley (1894-1963)[34] fue nieto del famoso científico T. H. Huxley, contemporáneo de Darwin y su colaborador en la teoría de la evolución. Educado en la Universidad de Oxford, Aldous Huxley empezó

[34] Laura Huxley, *The Timeless Moment. A Personal View,* London, 1969. Sybille Bedford, *Aldous Huxley. A Biography* (2 vols), London, 1973-4. Milton Birnbaum, *Aldous Huxley's Quest for Values,* University of Tennessee Press, 1971. Jorge Molina, *La novela utópica inglesa,* Madrid, 1967. Peter Bowering, *Aldous Huxley. A Study of the Major Novels,* London, 1968. Lawrence Brander, *Aldous Huxley. A Critical Study,* London, 1969. Robert Kuehn, ed., *Aldous Huxley. A Collection of Critical Essays,* New Jersey, 1974. Donald Watt, ed., *Aldous Huxley. The Critical*

publicando versos en *Wheels*, la antología que expresaba las inquietudes del grupo Sitwell. El poema *Leda* (1920), sensual y verboso, es su composición más extensa y de más empeño en este género. Sus primeras novelas, *Crome Yellow* (*La antigua mansión Crome*, 1921), *Antic Hay (Danza de sátiros*, 1923; el título original deriva de *Edward II* de Marlowe) y *Those Barren Leaves (Esas hojas estériles*, 1925), estudian, respectivamente, el escepticismo, la desilusión y la inmoralidad de la posguerra, y entran en la problemática de la ética de aquel período. Los grupos en que se mueven los protagonistas de estas novelas incluyen invariablemente personas cultivadas de mediana edad, que gustan de los placeres y de la comodidad, leen buenos libros, suscitan conversaciones divertidas, hablan de música y de arte, y no se arredran ante ciertas relaciones amorosas delicadas o atrevidas, siempre que no lleguen a perturbar su tranquilidad. También hay señoras voluptuosas y desenfadadas, profesionales de las letras y las ciencias, y políticos y escritores que hablan con suficiencia del gobierno o de las nuevas formas de novelar, y, naturalmente, muchachos y señoritas que difícilmente podrán conservar su inocencia en este artificioso entorno social. El joven novelista entra en el mundo literario pertrechado de muchos conocimientos y dueño de un estilo irónico y sugestivo, en la línea de Peacock; sus personajes, más propensos a la conversación que a la acción, reemplazan el utilitarismo por el culto a la vida como dogma de la época, y discuten de eugenesia, de psicología o de los nuevos experimentos científicos que se realizan en el mundo de la zoología. Sin embargo, a pesar de la crítica de esta sociedad complacida y sensualista, vemos cómo Calamy, personaje de *Those Barren Leaves*, emprende el camino de la filosofía perenne y se decide a adoptar una vida de soledad y contemplación. Es éste un signo que, aunque lejano, debe tenerse en cuenta para comprender el futuro desarrollo de la tendencia espiritualista de este inquieto escritor.

El éxito de *Point Counter Point (Contrapunto*, 1928) llevó el nombre de Huxley a todos los «cock-tail parties» de Londres y a las esferas intelectuales del país. El título sugiere un concepto musical de la novela; pero su importancia reside en la pintura mordaz y directa de una sociedad desilusionada, en la que la vida sana de los sentidos había sido aprisionada por un código moral que inhibe y disminuye la personalidad. *Point Counter Point*, una de las novelas más eruditas y divertidas de la primera mitad de este siglo, es difícil de describir por su casi total carencia de acción y por la multitud de personajes que aparecen y se entremezclan en un trenzado de elegancia, amable hipocresía, chismorreo, arte y anhelos reprimidos. La obra se centra en una velada en casa de lord Tantamount, el biólogo-filósofo, la noche del concierto. Pero la novela sigue su rumbo, desarrollando una inteligente crítica y un comentario individual y ambiental sobre la sociedad de la época. Con un máximo de diálogo o de soliloquio y un

---

Heritage, London, 1975. Doireann MacDermott, *Aldous Huxley. Anticipación y retorno*, Barcelona, 1978. C. S. Ferns, *Aldous Huxley, Novelist*, London, 1980. Aldous Huxley, *Collected Works*, London, Chatto and Windus, 1946-67. Idem, *Collected Short Stories*, London, 1957. Idem, *Collected Essays*, London, 1960. Idem, *Verses and a Comedy*, London, 1946.

mínimo de descripción, la novela presenta los aspectos intelectual, artístico, político, científico y sexual del Londres de 1920, personificados en varias figuras representativas, en las que es fácil reconocer a Mosley, Lawrence, Middleton Murry, Augustus John, y otros. *Point Counter Point* es una novela de frustración, en la que se expone el conflicto entre la pasión y la razón. Para Huxley los veinte siglos de cristianismo han conducido a un estado de represión ética perjudicial para el hombre y en desacuerdo con la ley natural. No han producido la alegría inocente, la felicidad, la paz y el amor, sino la violencia, la hipocresía, la lujuria, el sadismo y la perversión. El convenio entre la fuerza de los sentidos y la exaltación espiritual ha condenado al hombre a una dicotomía destructiva. En esta obra se presenta a un grupo de personas de distintas idiosincrasias y se estudian sus reacciones con relación al sexo. Todas ellas fracasan, puesto que ninguna alcanza la felicidad. Incluso la sensual y promiscua Lucy Tantamount queda desilusionada en su afán de placer. Tanto a los románticos como a los racionalistas genuinos se les escapa la verdadera esencia de la pasión: a los unos, por convertirla en una acuarela de la vida desprovista de base física; a los otros, por esterilizarla con sus análisis y privarla de vigor y espontaneidad. Sin embargo, Huxley, a pesar de ensalzar el vitalismo de Mark Rampion —es decir, de D. H. Lawrence—, nunca fue exactamente vitalista, sino un hombre eminentemente cerebral, y la unidad vital que propone en la novela es puramente teórica, y se reduce, por falta de riego sanguíneo, a un estudio del fracaso, la enfermedad de la vida moderna. Si en *Point Counter Point* Huxley sugería que a la civilización industrial debería inyectársele vitalismo para liberarla, fecundarla y transformarla en un mundo de felicidad, parecido a las Arcadias literarias, en *Brave New World (Un mundo feliz,* 1932) la combinación de ciencia y hedonismo no conducen a la solución soñada. En esta brillante fantasía, Huxley presenta el Estado futuro, regido por la ciencia, que ha descubierto cómo crear la vida humana en el laboratorio y formar exactamente las cinco clases de personas que se necesitan para estructurar una sociedad perfecta. El dolor, la suciedad, la enfermedad, la pobreza y la lucha quedan fuera de este paraíso científico, y en él se pueden satisfacer todos los deseos físicos sin el menor romanticismo, compromiso ni obstáculo. La ciencia ha suprimido las consecuencias negativas de la concupiscencia humana. La juventud, la belleza y la vitalidad duran toda la vida, y la muerte les llega serena y milagrosamente a los hombres en plena actividad vital. Pero el precio que se ha pagado por esto es enorme: eliminación de la emoción, supresión del arte y la cultura, la religión, el amor, los ideales, la lealtad, la propiedad y la personalidad. La estabilidad de este modo de vida se defiende con el mayor rigor; se practica una censura implacable, sobre todo en la investigación científica y filosófica. Después de instaurar este paraíso utópico, Huxley introduce en él a John el Salvaje, superviviente del mundo cultural y religioso anterior, que pretende revolucionar a los autómatas de la etapa científica; pero nadie le comprende, y acaba por suicidarse. En esta distopía, Huxley está del lado del mundo sobrenatural y del espíritu, y dispuesto a aceptar el sufrimiento, la emoción, el misterio de la vida

y de la muerte. *Brave New World* es uno de sus libros más conocidos: fantasía futurista en que el autor abandona su acerada crítica del hombre y de la moral moderna para mostrarnos lo que puede llegar a ser la vida, si la humanidad se deja conducir por la idea progresista tal como la conciben algunos de los políticos y sociólogos modernos. La novela es una advertencia contra la opinión dominante en los años treinta, cuando se creía que el progreso seguía una línea ascendente que llevaba a la cumbre del bienestar y a la solución de todos los problemas humanos mediante la ciencia manejada por la política y la sociología.

En 1939, Huxley se traslada a California, y reside en Hollywood y en Los Ángeles. Al conocer investigaciones más desarrolladas o más audaces que las de Europa, escribe *After Many a Summer (Después de muchos veranos,* 1940). El tema es la prolongación de la vida por medio de la ciencia, y el contraste entre la concepción del tiempo biológico y el místico. Para el biólogo, la eternidad es la extensión de la vida física; para el místico, es una actividad espiritual y constituye una intensificación de la conciencia. La obra tiene más de especulación científica que de novela, y el multimillonario norteamericano que había empleado los conocimientos de un sabio inglés —el Sigmund Obispo— para no envejecer tiene que enfrentarse con la triste verdad de que el conde de Gonister ya había realizado el experimento en la Inglaterra del siglo XVIII, y en vez de progresar, con la prolongación de la vida, hacia el superhombre, había seguido una trayectoria regresiva, transformándose en un mono al cabo de doscientos años. *Ape and Essence (Mono y esencia,* 1949)[35] está en la línea de *Brave New World,* y es una especie de pesadilla profética de lo que será el mundo después de la Tercera Guerra Mundial, en la California de hacia el año 2150: regresión científica y desorientación moral, prohibiciones absurdas, adoración de los poderes diabólicos y negación de la vida. En estas distopías, Huxley considera que la idea del progreso y el nacionalismo son dos fuerzas fatales, que han empujado al hombre a alterar el equilibrio de la naturaleza y a precipitarse hacia su propia ruina. En *The Island (La isla,* 1962), su última narración utópica, Huxley sigue la lección de Thomas More, y realiza una atenuación de las dos fantasías anteriores: los problemas del mundo actual son superados en la isla de Pala por unos habitantes que poseen formas superiores de vida gracias a un conglomerado religioso, económico y cultural presidido por la tolerancia. Aldous Huxley, escritor de gran talento, más que novelista, es el producto perfecto de una sociedad cultivada y de unos ambientes extraordinariamente intelectuales.

Orwell. Desde que el abate Saint-Pierre, a principios del siglo XVIII, lanzó su proyecto para establecer la paz perpetua en Europa (1713-17), la doctrina del progreso proporcionó una aurora de ilusión a los políticos y sociólogos, y no pocos escritores llevaron a la novela los sueños de una sociedad mejor, conseguida mediante la buena voluntad, la educación y

---

[35] El título se refiere a unas palabras que pronuncia Isabella, en el Acto II, escena 2.ª, de *Measure for Measure* de Shakespeare.

la técnica. H. G. Wells podría ser el punto culminante de la trayectoria progresista. Por su parte, Huxley y Orwell han proyectado la imaginación libre contra los sueños sociales de los estados totalitarios que, durante largo tiempo, han constituido los paraísos de los políticos idealistas o inconscientes y de las personas ingenuas. George Orwell (Eric Blair, 1903-50)[36] fue uno de los desengañados de las utopías sociales promovidas por los partidarios políticos de izquierda. Orwell luchó en la Guerra de España, en 1937, donde fue herido. Como resultado de su estancia en nuestro país, escribió *Homage to Catalonia (Homenaje a Cataluña,* 1938), reportaje sobre las luchas que los partidos de izquierdas sostuvieron entre sí durante la contienda, principalmente en Barcelona. Esta experiencia destruyó las simpatías que pudiera tener por el comunismo. Las novelas que escribió entre 1935 y 1939[37] son documentales que relatan las dificultades, vaciedad y sordidez de la vida entre las clases trabajadoras. Más reformador que creador, manifiesta en estas novelas una sinceridad e intencionalidad que supera con mucho a sus cualidades literarias y a su inspiración. Más importantes y conocidas son *Animal Farm (Granja de animales,* 1945), y *Nineteen Eighty-Four (Mil novecientos ochenta y cuatro,* 1949). La primera es una sátira de las revoluciones, con su pretendida igualdad, y de la lucha de clases. Los animales de una granja se independizan de sus dueños, pero alguien tiene que ejercer el mando entre ellos. Se les confía a los cerdos, por ser los más sesudos y obstinados. Realizada la nueva orientación de la autoridad, la situación de los otros animales es peor incluso que cuando mandaban los hombres. La fábula es divertidísima. Se ha hecho célebre la frase «All animals are equal, but some are more equal than others» («Todos los animales son iguales, pero algunos son más iguales que otros»), eslogan proclamado por algunos cerdos al hacerse con el poder. *Nineteen Eighty-Four* es una distopía al estilo de las de Huxley y una sátira del comunismo, del proteccionismo del Hermano Mayor, del concepto de la duplicidad del pensamiento y de la noción del pasado variable según las conveniencias del presente. La Liga Antisexual, con sus cinturones prohibitivos, se parece extraordinariamente a los delantales femeninos «No, No», de *Ape and Essence,* de Huxley. La anécdota de los dos amantes, la gimnasia vigilada por la mañana, y los espejos controladores de las actividades personales, dan idea del antitotalitarismo de la sátira de Orwell. En esta novela, Winston Smith, miembro del partido, está encargado de poner al alcance del proletariado toda clase de información escrita, adaptando a la política presente las ideas de los periódicos y los libros del pasado. Smith

---

[36] Christopher Hollis, *A Study of Orwell,* London, 1956. Richard Rees, *George Orwell,* London, 1961. R. J. Voorhees, *The Paradox of Orwell,* Lafayette (Indiana), 1961. A. E. Dyson, «Orwell: Irony as Prophecy», en *The Crazy Fabric,* London, 1965. G. Woadcock, *The Cristal Spirit. A Study of Orwell,* Boston, 1966. Jorge Molina, *La novela utópica inglesa,* Madrid, 1967. J. Calder, *Chronicles of Conscience. A Study of Orwell and Koestler,* London, 1968. R. A. Lee, *Orwell's Fiction,* Notre Dame, 1969. Bernard Crick, *George Orwell. A Life,* London, 1981. George Orwell, *A Collection of Essays,* Garden City, N. Y., 1954. Idem, *Collected Essays,* London, 1961. Idem, *The Uniform, Edition of George Orwell,* London, Secker and Werburg, 1966.

[37] *A Clergyman's Daughter* (1935), *Keep the Aspidistra Flying* (1936), *The Road to Wigan Pier* (1937) y *Coming Up for Air* (1939).

no está muy de acuerdo con esta misión, y tampoco le parece bien la reforma del diccionario, que ya va por la undécima edición, y que consiste en reducir la lengua a su mínima expresión eliminando palabras que expresan conceptos contrarios, con el fin de ahorrar pensamiento. Separado de su esposa Katharine, perfecta creación del partido, Winston se enamora de Julia, también del partido y líder de la Liga Antisexual de la Juventud. Descubiertas sus relaciones por los procedimientos maravillosamente precisos del espionaje estatal, Winston y Julia son conducidos al Ministerio del Amor, donde se les trata según los procedimientos establecidos, hasta hacerles aceptar de nuevo al Hermano Mayor, despreciar el amor humano, reconocer la existencia de Eurasia, Esteasia y Oceanía, ensalzar el eslogan «la guerra es paz», y olvidarse absolutamente de que son personas. Orwell era un idealista liberal, al que horrorizaban la burocracia y la reglamentación, y a quien las experiencias de la Guerra de España y las exigencias de la disciplina del partido condujeron a la delación del totalitarismo y al alejamiento de la política.

NOVELISTAS RECONOCIDOS

Las obras maestras nacen de una intensa fe en la vida y son fruto de la tenacidad con que el novelista está afincado en sus creencias. Éste es el elemento más importante en la creación artística, y de él surgen las novelas de aliento, profundidad y aun variedad y extensión, que se reconocen como proyección y síntesis de la vida misma. Durante la Segunda Guerra Mundial y los años que la siguieron, Inglaterra estuvo demasiado ocupada en el esfuerzo de sobrevivir y adaptarse a las nuevas circunstancias sociales para que sus novelistas, afectados todos por el conflicto, pudieran dedicarse a escribir con el espíritu y el ánimo adecuados. Más que a la novela, la pluma del escritor tendía al documento inmediato, de carácter biográfico, o al relato de una situación subjetiva. La guerra no fue un tema atractivo para los novelistas que la vivieron, y la apatía que sucedió al año 1945 no era propicia para la creación novelística. Así, la novela inglesa de la postguerra permaneció en manos de autores ya renombrados, los cuales, aunque habían vivido la guerra no escribieron sobre ella, y, por lo demás, permanecieron ajenos a los experimentos temáticos o formales de sus ilustres antecesores. Se distinguen entre ellos Ivy Compton-Burnett, Elizabeth Bowen, Joyce Cary, L. P. Hartley, Robert Graves, Henry Green y Samuel Beckett.

Ivy Compton-Burnett. Hay quienes permanecen remansados en una época, de la que tienen conciencia más precisa que del tiempo presente; otros que se acompasan bastante bien al fluir de los acontecimientos y no pierden el equilibrio entre lo pretérito y lo actual; otros, finalmente, son presa del momento hasta el punto de caer en el ridículo por su afán de moderni-

dad. La mentalidad de Ivy Compton-Burnett (1892-1969)[38] pertenecía al primer grupo: su tema es el pasado cercano, y lo que describe con gran talento y estilo inimitable es la Inglaterra de la época anterior a las guerras mundiales. Como Jane Austen, rehúsa adentrarse en terrenos que desconoce, y, al no ver interés artístico en el mundo contemporáneo, se propone introducir al lector en la vida familiar de la clase media de principios de siglo. Como Jane Austen dijo de sí misma, Ivy Compton-Burnett acepta el hecho de no poder escribir sino de aquello de lo que tiene plena conciencia. De aquí su insistencia en novelar la vida inglesa tal como se grabó en su mente durante su adolescencia y primera juventud. En una línea semejante a la de Henry James, Ivy Compton-Burnett escribe novelas de relaciones humanas y psicología familiar, como *Brothers and Sisters (Hermanos y hermanas,* 1929) *Daughters and Sons (Hijas e hijos,* 1937), *Parents and Children (Padres e hijos,* 1941), *The Present and the Past (Presente y pasado,* 1953), *The Mighty and their Fall (La caída de los poderosos,* 1961), etc., en las que, con una percepción muy clara de los aspectos positivos y también de la hipocresía y la perversión, nos revela las cualidades y defectos de la alta clase media en la época considerada.

Elizabeth Bowen. En la trayectoria de Jane Austen y especialmente de Henry James se encuentra también, en parte, la irlandesa Elizabeth Bowen (1899-1973)[39] con sus novelas *The Hotel* (1927), *The Death of the Heart (La muerte del corazón,* 1938), *The Heat of the Day (El calor del día,* 1949), *The Little Girls (Las jovencitas,* 1964), *Eva Trout* (1969) y otras, aunque en ellas queda mitigada la heroicidad de sus protagonistas respecto de los escritores citados. El ambiente y los personajes de Elizabeth Bowen son cotidianos y corrientes, y la vida y las actividades de sus protagonistas carecen de la brillantez que muestran los de Jane Austen y Henry James. Su interés por el pasado inmediato y el mundo de la niñez constituye en gran parte la materia de su arte, y, en consecuencia, no siente gran preocupación por adentrarse en amplias zonas y niveles superiores de la sociedad, como podría hacer si sus personajes fueran adultos, menos introspectivos y se interesaran más objetivamente por la vida y los acontecimientos circundantes. En sus obras se refleja un sentido de frustración y de nimiedad de la existencia humana: la vida como una especie de poética desilusión o de nostálgico vacío. Así, en el monótono *Hotel,* que simboliza el período de entreguerras, en un estilo adecuado a la circunstancia narrativa, Elizabeth Bowen nos presenta la insatisfacción del vivir, la falta de esperanza y la desorientación de la protagonista, Sydney Warren; o nos describe en *The Death of the Heart,* a la solitaria Portia, joven, atractiva y perspicaz, irritante y voluble, que no consigue orientarse en la vida, y, como Sydney

[38] Pamela Hansford Johnson, *I. Compton-Burnett,* London, 1953. Robert Liddell, *The Novels of I. Compton-Burnett,* London, 1955. I. Compton-Burnett, *Dolores,* London, 1911. Idem, *Collected edition,* London, 1948.

[39] Victoria Glendinning, *Elizabeth Bowen. Portrait of a Writer,* London, 1978. Elizabeth Bowen, *Works. Uniform edition,* London (1949 sigs.). Idem, *Stories,* A Selection with Preface, New York, 1959.

Warren, contrae un matrimonio desacertado; o el ambiente del Londres de la Segunda Guerra Mundial, en *The Heat of the Day,* con los esfuerzos para sobrevivir y los amoríos superficiales como sucedáneo de la esperanza; o las tres muchachitas de *The Little Girls,* que, habiendo enterrado un cofre lleno de objetos de su época de colegialas para desorientar a los futuros arqueólogos, se reúnen, ya mayores, decididas a rescatarlo, pero el contenido del cofre había desaparecido incomprensiblemente, del mismo modo que se habían desvanecido sus ilusiones desde los años del colegio. La triste lección de las novelas de Elizabeth Bowen es que el pasado no sólo no puede recuperarse, sino que no existe; que el presente es poco satisfactorio, gris o indiferente, y que el futuro aparece huérfano de esperanza. *Eva Trout,* su última novela, es una poetización simbólica de las experiencias de la escritora, reflejadas en la vida de la protagonista que da título a la obra.

Cary. Joyce Cary (1888-1957)[40] empezó escribiendo novelas de ambiente africano después de los cuarenta años y de regreso de Nigeria, donde había desempeñado un cargo oficial; entre ellas —y probablemente la mejor de este grupo—, *Mister Johnson* (1939), obra humorística y reflexiva en que se muestra la desorientación del protagonista, un africano, que fracasa ante la imposibilidad de armonizar en su propia vida la cultura de su raza y la europea. Pero la empresa novelística más importante de Joyce Cary la constituyen sus dos trilogías, que podríamos llamar respectivamente individualista y política. La primera comprende: *Herself Surprised (Sorprendida,* 1941), *To Be a Pilgrim (Peregrino,* 1942) y *The Horse's Mouth (La boca del caballo,* 1944)[41]. Los personajes principales son Sara Munday, Thomas Wilcher y Gulley Jimson: una mujer que dice sí a la vida con toda la fuerza de su absorbente, fresquísima e inspiradora feminidad; un abogado de gran sutileza intelectual, y un pintor que desprecia todo convencionalismo social y aun moral porque sólo cree, siente y da importancia a los valores imaginativos, creadores de la belleza artística. El sentido de estas obras de Cary coincide con el concepto, derivado de William Blake, de que son sagradas todas las cosas de la vida, a pesar de las deficiencias humanas. La trilogía política consta de *Prisoner of Grace (Prisionero de la gracia,* 1952), *Except the Lord (Excepto el Señor,* 1953) y *Not Honour More (No más honor,* 1955). Esta serie de novelas narra la vida de Chester Nimmo, un político con talento y simpatía pero que no tiene principios éticos bien cimentados y busca su propio provecho, al margen del bien común. No se trata de una persona siniestra: es simplemente un político que antepone al bien de la nación sus intereses personales. Es acomodaticio y hábil; pero, en su afán de medrar, es capaz de arriesgar su dicha,

---

40 Andrew H. Wright, *Cary. A Preface to his Novels,* London, 1958. Robert Bloom, *The Indeterminate World. A Study of the Novels of Cary,* Philadelphia, 1962. M. Foster, *Cary, a Biography,* Boston, 1968. J. Wolkenfeld, *Cary. The Developing Style,* New York, 1968. Joyce Cary, *Novels,* Carfax edition (1951 sigs.). La colección Penguin contiene las novelas principales de Joyce Cary.

41 Este título proviene de la frase inglesa «from the horse's mouth» equivalente a la española «de buena tinta».

incluso su dignidad y reputación, prescindiendo, si es preciso, de la ley natural y de la ética. *A Fearful Joy (Una alegría terrible,* 1949) es la novela de la mujer enamorada del hombre que la maltrata y la abandona, a pesar de lo cual y de los malos pasos que da en la vida, sigue completamente subyugada por su primer amor. Tabitha Baskett se enamoró de Bonzer, y la «terrible alegría» de sus relaciones ya no se le ha borrado; sólo con él era feliz y desgraciada, sólo con él sentía la vida, el don más precioso, muy por encima de todo esquema racional.

Hartley. Otro escritor interesado por la niñez y por los problemas del mundo juvenil es L. P. Hartley (1895-1972)[42]. En sus novelas, sigue la tradición victoriana; trata de reflejar la vida de principios del siglo XX, partiendo de la incorporación de los niños al ambiente de la época. Sus novelas, *The Shrimp and the Anemone (El camarón y la anémona,* 1944*), Hilda's Letter (La carta de H.,* 1945*), The Sixth Heaven (El sexto cielo,* 1946) y *Eustace and Hilda* (1947) —que constituyen la tetralogía conocida con el título de *Eustace and Hilda*— son un conjunto notabilísimo, cuyo simbolismo aparece ya en la primera obra de la colección. Eustace es el niño que se asoma a la vida y observa cómo, en una laguna, una anémona atrapa a un camarón. Esta lección será para él inolvidable, y, en sus relaciones con Hilda, él será el camarón, y ella, la anémona. Ambos se necesitan para vivir, sus caracteres son distintos: él necesita ser orientado y acogido; ella, dirigir y amparar. Forman entre los dos una contradicción armónica y están satisfechos en su ambiente. En esta línea, acaso *The Go-Between (El mensajero,* 1950*)* sea la mejor novela de Hartley. Se trata de un niño que, durante un verano, se mueve en un ambiente social superior al suyo de costumbre, cuyas grietas va percibiendo al servir de mensajero entre la hija de los dueños de la mansión en la que estaba invitado, y un vecino de buena presencia, pero de condición social inferior. La gran sorpresa del chico se produce cuando descubre que Marian —que estaba prometida con un noble— y su vecino Ted están enamorados y lo utilizan a él como instrumento de algo que rechaza el código estricto de su mentalidad infantil. Entonces empieza a desconfiar del mundo de los mayores, y se da cuenta, con verdadera pena, de que éste no es lo que debería ser, ni lo maravilloso que hasta entonces le había parecido. Otras dos novelas interesantes son *A Perfect Woman (Una mujer perfecta,* 1955) y *The Love-Adept (El adepto del amor,* 1969). Distintas de las anteriores por sus temas, ambas expresan un renacer de la ilusión en personas que pertenecen al mundo de los mayores, en momentos en que la vida parece sumida en la monotonía. En la primera se produce un cruce sentimental entre dos hombres y dos mujeres; pero todo vuelve a su cauce sin que haya ocurrido nada irreparable ni vergonzoso. En la segunda, una novela dentro de otra novela, sucede algo parecido, aunque de forma más atenuada. El protagonista, que es un escritor, dedica

---

[42] Peter Bien, *L. P. Hartley,* London, 1963. *Adam International Review* 29, Special Hartley Number, 1961. L. P. Hartley, *Eustace and Hilda. A Trilogy,* London, 1958. Idem, *Collected Short Stories,* intr. by David Cecil, London, 1968. La colección Penguin contiene las novelas principales de L. P. Hartley.

su libro a Elizabeth; pero tiene cuatro amigas de este nombre, lo cual le da la probabilidad de halagar a las cuatro, aunque piensa especialmente en una, la que va a ser su novia. La novela póstuma de Hartley, *The Will and the Way (El testamento y el camino,* 1973), apunta a un problema de mala suerte en una cuestión testamentaria, que finalmente se aclara. Es una obra bien escrita, pero no supera a las anteriores.

Graves. El poeta Robert Graves (n. 1895)[43] se dedicó a escribir novelas históricas porque tenía que mantener a su familia y no podía hacerlo con sus obras en verso. Aunque no era ésa su vocación, realizó su trabajo con seriedad, estudiando y comprendiendo bien los tiempos pasados. *I, Claudius (Yo, Claudio)* y *Claudius the God (Claudio el dios),* ambas publicadas en 1934, presentan una visión muy peculiar del primer período del Imperio Romano, expuesta por Claudio como testigo de los hechos. En ambas se describe el ambiente de brutalidad, lujuria, violencia, superstición y arbitrariedad de la Roma del siglo I, con toda la fuerza desmitificadora y crítica de Graves. *Wife to Mr. Milton (La mujer de Mr. M.,* 1943) es un retrato, igualmente crítico, del autor de *El Paraíso perdido.* Milton no aparece aquí como prestigioso poeta o argumentador presbiteriano y defensor de la política de Cromwell, sino en su comportamiento ordinario dentro del marco familiar. Hace la exposición su primera mujer, Mary Powell, que no tenía nada de presbiteriana ni de republicana, y que presenció no pocas escenas en las que el gran defensor teórico de la libertad se comportó con una tiranía que le hacía simplemente ridículo a los ojos de ella. *Homer's Daughter (La hija de Homero,* 1955) es otra de las novelas históricas de Graves, documentadas, evocadoras y bien narradas.

H. Green. Henry Green (Henry Vincent Yorke, 1905-73)[44] escribe brillantes novelas con el título en gerundio, en las que trata de hallar sentidos a la vida. *Living (Viviendo,* 1929) es una interpretación de las experiencias del autor en una fábrica de su familia. Refleja la vida industrial; su interés principal consiste en demostrar que, por encima de las estadísticas y de las relaciones de una sociedad basada en un sistema capitalista, existe la realidad humana de las gentes que la hacen posible, sus anhelos y sus aspiraciones. El simbolismo de los palomares de las casas de los obreros —prisiones con un reducido espacio de libertad— es revelador de lo que suelen ser sus vidas. *Loving (Amando,* 1945) es una novela del período de la Segunda Guerra Mundial, cuyos protagonistas, unos individuos que se han refugiado en un castillo de Irlanda huyendo de los bombardeos de Londres, se dedican a hacerse el amor sin más aspiraciones. Green es un novelista poético, y con el simbolismo de las palomas y de los pavos reales, pone

---

43 J. M. Cohen, *Robert Graves,* Edinburgh, 1960. P. Green, «Graves as a Historical Novelist», *Critic* 20, Chicago, 1962. G. Stade, *Robert Graves,* New York, 1967. Ver R. Graves como poeta en el capítulo X, subcapítulo 1, de esta obra.

44 Edward Stokes, *The Novels of Henry Green,* London, 1959. J. Russell, *Henry Green, Nine Novels and an Unpacked Bag,* New Brunswick, 1960. R. S. Ryf, *Henry Green,* New York, 1967. Las obras de H. Green se publicaron en Londres y Nueva York.

de relieve actitudes y motivaciones para las que sería improcedente la descripción directa. *Concluding (Concluyendo,* 1948) y *Doting (Adorando,* 1952) son también novelas amorosas; la primera se basa en los problemas sentimentales de las adolescentes de un pensionado, que sueñan con una vida violentamente explosiva, totalmente opuesta a la actitud represiva de sus maestras; la segunda quiere demostrar que, cuando al hombre se le acaba la capacidad física de amar, todavía le queda la ternura y grandes posibilidades —aunque caducas y seniles— de adorar a alguien.

Beckett. Si James Joyce se complace en mostrar el rico conglomerado de posibilidades que ofrece la vida, Samuel B. Beckett (n. 1906)[45] —su amigo y, durante algún tiempo, su secretario— siente la necesidad de revelar sus despropósitos y miserias. Del mismo modo, si Joyce, con su lenguaje exuberante, agotó los recursos estilísticos del género, a Beckett, si deseaba hacer algo semejante, no le quedaba más recurso que cambiar completamente de orientación y reducir el lenguaje a su expresión mínima. Quizá por eso decidió no escribir en inglés sino en francés. Muy celebrado como dramaturgo, Beckett también interesa como novelista: *Murphy* (1938), *Watt* (1953), *Molloy* (1955), *Malone Dies (M. muere* 1956), *The Unnamable (Lo inefable,* 1958), *How It Is (Como es,* 1964), *Mercier and Camier (M. y C.,* 1974), retratan personajes que son el desecho de la sociedad. El autor se propone en estas novelas interpretar la deseperación y la condición absurda del hombre. Su trágica visión de la vida está impregnada de caridad inspirada por la falta de apoyo y simpatía con que los hombres tropiezan en el mundo. En algunas de ellas, por contraste o afinidad, aparece patente la huella de James Joyce.

NOVELISTAS CATÓLICOS

La conversión al catolicismo de Henry Newman, la personalidad más eminente del movimiento religioso oxoniense del siglo XIX, causó gran impresión en la esfera intelectual inglesa. Siguieron la estela de Newman, entre otros, G. M. Hopkins, Coventry Patmore, Francis Thompson —todos ellos poetas— y, ya en nuestro siglo, G. K. Chesterton y Hilaire Belloc, que, además de ser historiadores, ensayistas y poetas, escribieron también narraciones y novelas.

Wyndham Lewis. Más recientemente ha habido un grupo bastante numeroso de novelistas católicos, entre los cuales se cuentan algunos de gran importancia. Percy Wyndham Lewis (1884-1957)[46], el celebrado pintor

[45] Hugh Kenner, *Beckett. A Critical Study,* London, 1962. Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd,* London, 1962. Samuel Beckett, *Molloy, Malone Dies, The Unnamable,* London, 1959. Ver Beckett como dramaturgo en el capítulo X, subcapítulo 3, de esta obra.

[46] Charles Handley-Read, *The Art of Wyndham Lewis,* London, 1951. Hugh Kenner, *Wyndham Lewis,* London, 1954. Geoffrey Wagner, *Wyndham Lewis,* London, 1957. Jeffrey Me-

vorticista, escribió también novelas minuciosas, de acción lenta, en las que lo más importante es la concreción del detalle. Su forma de novelar contrasta con la de Joyce y la de Virginia Woolf, y su intención es revelar la importancia del método externo. Como pintor cubista y futurista, lo que le interesa es destacar la relevancia de lo que existe a su alrededor, y lo consigue mediante un estilo insistente, macizo, que se debe tener en cuenta en la novelística moderna, aunque no haya tenido hasta ahora suficiente repercusión. Sus novelas o narraciones llevan una gran carga satírica; son exposiciones de su concepción de la vida y del arte, antes que novelas de carácter y de acción. Lewis es esencialmente intelectual, y se sirve de su penetrante visión pictórica para plasmar sus ideas sobre el hombre, el mundo y la época en que vive. Su fuerza satírica es muy eficaz. En *The Apes of God (Los monos de Dios,* 1930), censura el esnobismo artístico y literario del Londres de los años treinta. *The Human Age (La era humana,* 1956) es una gran trilogía en que se ataca a la sociedad de nuestros tiempos. En ella se satiriza ferozmente el hecho de que la inteligencia y la razón sucumban ante la maldad y la estupidez. En *Tarr* (apellido del protagonista, 1918), *The Revenge for Love (Venganza de amor,* sobre la Guerra de España, 1937) y *Self Condemned (Auto-condenación,* 1954) se exponen en imágenes concretas los contrastes entre el arte y la vida, las ilusiones y la realidad políticas, y lo que un hombre parece en el plano teórico y social y lo que verdaderamente es. *The Roaring Queen (La reina rugiente,* 1973) es una caricatura novelada, una narración vibrante, de estilo incisivo, sobre figuras tan conocidas como Arnold Bennett, Virginia Woolf, Nancy Cunard y otras, que monopolizaban el ámbito literario y social de los años treinta. Wyndham Lewis critica duramente la falta de fe, la hipocresía, el esnobismo, la libertad mal entendida y el gregarismo intelectual y político de nuestro tiempo.

Waugh. Evelyn Waugh (1903-66)[47] es un escritor satírico de estilo impecable. Sus novelas, que expresan en tono sencillo y natural sus sentimientos católicos, están llenas de ironía; en ellas se ridiculizan no pocas ideas modernas sobre los métodos de planificación nacional, la propaganda política, la disfrazada ausencia de organización estatal, el disimulo de la sociedad ante un hecho tan importante como es la muerte, y se critica con extraordinaria eficacia la subversión de los valores morales en nuestro tiempo. La capacidad satírica de Evelyn Waugh, revelada ya en su primera novela, *Decline and Fall (Decadencia y caída,* 1928), se desarrolla con toda brillantez en *Black Mischief (Travesura negra,* 1932); su argumento se basa

---

yers, *The Enemy. A Biography of Wyndham Lewis,* London, 1979. Windham Lewis, *Letters, ed. by W. K. Rose, London, 1963. Wyndham Lewis, An Anthology of his Prose,* ed. by E. W. F. Tomlin, London, 1969. Idem, *A Soldier of Humor and Selected Writings,* Ed. by R. Rosenthal; New York, 1966. La autobiografía de Wyndham Lewis, *Blasting and Bombardiering,* (1937; 1967), *Tarr* y la trilogía *The Human Age (The Childermass, Monstre-gai, Malign Fiesta)* se encuentran en la colección Jupiter Books, London. Calder and Boyards, Ltd.

47 J. Frederick Stopp, *Evelyn Waugh. Portrait of an Artist,* London, 1958. Malcolm Bradbury, *Evelyn Waugh,* Edinburgh, 1964. David Lodge, *Evelyn Waugh,* Columbia University Press, 1971. Las novelas principales de Evelyn Waugh se encuentran publicadas en la colección Penguin Books.

en la pretensión de organizar a la europea un país africano, según una planificación teórica y racionalista, cuyo resultado es un caos peor que el estado de vida anterior. Tanto los africanos como sus mentores europeos quedan muy malparados en esta sátira feroz contra los defensores de la ilustración barata y el progreso a plazo fijo. En *Scott-King's Modern Europe (La Europa moderna* de S. K., 1947), Waugh arremete contra la obligada y totalitaria hospitalidad de Neutralia —país representativo de cualquier nación europea— y la pomposa y desorganizada ridiculez de sus fiestas oficiales y de sus congresos. *The Loved-One (El ser querido,* 1948) es la reacción católica contra la irritante costumbre de las funerarias californianas de embellecer los cadáveres de los seres queridos y sepultarlos en parajes idílicos, de los que, por un precio asequible, se quiere hacer admirables sucedáneos de la vida sobrenatural. En estas tres novelas satiriza Evelyn Waugh la aspiración del hombre actual a prescindir de la Historia, la Religión e incluso de la Providencia. *A Handful of Dust (Un puñado de polvo,* 1937) es una novela seria sobre la patética vida de un caballero inglés que, ocupado con las responsabilidades de su posición social y sus posesiones rurales, y gozando de una existencia un tanto monótona pero feliz, no se da cuenta de que su mujer está enamorada de otro y acabará dejándolo solo en su noble mansión. La muerte de su hijo en una cacería disipa sus ilusiones y él trata de llenar sus días con un viaje al Amazonas, en busca de una ciudad perdida, que es símbolo de la decadencia de nuestra civilización [48]. *Brideshead Revisited (Retorno a B.,* 1945) representa, según su autor, «un intento de descubrir el proceso de los designios divinos en un mundo pagano» [49]. Es posiblemente la novela más importante de Waugh. Escrita al final de la Segunda Guerra Mundial, constituye una manifestación del concepto católico de la vida y una añoranza de tiempos mejores. La primera parte —«Et in Arcadia Ego»— es una excelente interpretación de la vida universitaria en el Oxford de los años veinte, y la descripción de una de esas casas señoriales esparcidas por la geografía inglesa, de las que solían proceder no pocos estudiantes de las viejas universidades. Brideshead Castle pertenece a la antigua familia católica de los Marchmain, y las complicaciones sentimentales y los desajustes entre sus miembros y allegados constituyen el meollo de la obra, que tiene un final apacible debido a ciertos impulsos de la gracia, que, a pesar del egoísmo y del pecado, latían con el corazón de los protagonistas. El grupo novelístico *Men at Arms (Hombres en armas,* 1952), *Officers and Gentlemen (Oficiales y caballeros,* 1955) y *Unconditional Surrender (Rendición incondicional,* 1961) constituye una magnífica trilogía sobre la Segunda Guerra Mundial, escrita con el garbo, el humor y el realismo característicos del autor. Vemos aquí a Guy Crouchback, un caballero católico inglés, que vive señorialmente en Italia; al verse abandonado por su mujer, halla en la guerra un ideal que no puede realizar como desearía, por tener ya cierta edad. Entra, sin embargo, en contacto con el conglomerado humano que participa en la contienda,

[48] El título procede de *The Waste Land* (1922) de T. S. Eliot, Parte I, verso 30.
[49] Walter Allen, *Tradition and Dream* (1964), Londres, Phoenix House, pág. 211.

instruye a la tropa y puede, incluso ver la acción de cerca. A medida que avanza la trilogía, la desilusión de Crouchback es cada vez más profunda; su sentido tradicional de la hidalgía se siente herido al ver que, para ser oficial del ejército, no es preciso ser un caballero. En la obra se da incluso el caso grotesco de que el peluquero Trimmer, que no había podido llegar a ser oficial y presumía de serlo, tiene con la mujer de Crouchback un hijo, que, nacido en el seno de un matrimonio bendecido por la Iglesia católica, es oficialmente legítimo y heredero y sucesor de la familia. Por último, Guy Crouchback asiste al desastre de Creta y de los Balcanes, se da cuenta de que esta guerra es una guerra del pueblo, y capitula al reconocer que los ideales cristianos propios de la edad de la cortesía y de la caballería pertenecen al pasado.

G. Greene. A diferencia de Evelyn Waugh, que considera al catolicismo en su aspecto visible y como entidad sagrada, depositaria de la fe y fundamento de una moral y una cultura, Graham Greene (n. 1904)[50] se siente más atraído por los valores salvíficos de la religión y por los procedimientos de que Dios se vale para conquistar las almas en un mundo que es un conglomerado de vicios y virtudes, y en el que el mal y el bien coexisten en una confunsión casi inextricable. Graham Greene se distinguió pronto por su capacidad narrativa, con obras de violencia y de problemas morales, en las que aparece una sociedad lacerada por el vicio y el crimen. El jansenismo que se censura en Greene es una visión deformada de su teología; en una lectura atenta de sus obras se descubre a un escritor católico que, como Shakespeare en su día, investiga el mal —realidad que indudablemente envuelve la vida—, pero asimismo el bien, que arraiga junto al mal y convive en cierto modo ligado a él. *Brighton Rock (Brighton, parque de atracciones,* 1938), la primera obra de categoría en que Greene se manifiesta como novelista católico, está orientada en esta dirección, y en ella vemos que Greene no considera la vida como un paraíso protegido por los setos de una moral basada en la religión católica. Su conversión al catolicismo le hace alterar su intención, pero no necesariamente su temática ni su enfoque. El mal seguirá existiendo en el mundo, y sólo Dios sabrá sacar partido de las debilidades y miserias de los hombres. La filosofía de Greene se resume en la idea de que morir por algo noble y hermoso, por nuestros hogares, por nuestros hijos, por nuestra civilización, es muy fácil; mas para morir por una humanidad indiferente, mediocre y corrom-

50 F. Mauriac, «Grahan Greene», en *Mes grands hommes,* Monaco, 1949. P. Rostenne, *Greene. Temoin des temps tragiques,* Paris, 1949. C. Moeller, *Littérature de XXe siècle et christianisme,* Tournai, 1953. Kenneth Aliott and Miriam Farris, *The Art of Graham Greene,* London, 1951. D. Pryce-Jones, *Graham Greene,* London, 1963. P. Stratford, *Faith and Fiction. Creative Process in Greene and Mauriac,* Notre Dame, 1964. David Lodge, *Graham Greene,* London, 1966. Leopoldo Durán, *La crisis del sacerdote en Graham Greene,* Madrid, 1974. Idem, *Estudio sobre «El poder y la gloria»,* Barcelona, 1981. Graham Greene, *A Sort of Life,* London, 1971. Idem, Uniform edition, London, 1947 sigs. Idem, Collected edition, London, 1970 sigs. Idem, *Collected Essays,* London, 1969. Las obras de G. Greene se encuentran en The Library Edition, London, Heinemann. Ver a G. Greene como dramaturgo en el capítulo X, subcapítulo 3, de esta obra.

pida, se necesita ser Dios. Pero Dios anda tras el hombre, buscando la posibilidad y la ocasión de salvar la esencia de esta humanidad mediocre, como pone de manifiesto en el degradado sacerdote mejicano de *The Power and the Glory (El poder y la gloria,* 1940), quien, aunque envilecido por su debilidad y por las circunstancias, será fiel a su ministerio y, transformado en un héroe gris de la fe, morirá santamente cumpliendo su misión. En *The Heart of the Matter (El revés de la trama,* 1948), cuya acción transcurre en un país del África occidental, Greene desarrolla el proceso de un amor pecaminoso entre Scobie, hombre maduro y casado, que desempeña un alto cargo en la policía colonial con la mayor probidad, y Helen, una joven que acaba de perder a su marido en un naufragio. Este amor se afianza; pero Scobie, católico practicante, topa con los sacramentos de la confesión y la eucaristía. Incapaz de enfrentarse con su fe, con su mujer, también católica, y con el amor de Helen, Scobie no halla más salida que el suicidio. El problema final que se plantea es si un suicida puede o no puede salvarse. El sacerdote de la colonia no habla de imposibilidad, y rechaza los temerarios juicios de los hombres, dejando estos casos tan delicados a la gracia de Dios. *The End of the Affair (El final de la aventura,* 1951) no parece obra tan importante como las dos anteriores. La figura central es una mujer casada, dispuesta para la vida interior, que habiendo tenido relaciones con un novelista —Bendrix—, las corta súbitamente sin dar explicaciones. Por el diario de Sarah descubre el novelista que le sigue queriendo; pero se había apartado de Bendrix porque, durante un bombardeo en el que él parecía haber muerto, Sarah había hecho voto de dejarlo si Dios le devolvía la vida. El milagro se produce y Sarah cumple su promesa. Bendrix, al conocer los hechos, tratará de persuadirla a reanudar sus relaciones; pero Sarah persiste en cumplir su compromiso. Después enferma y muere. Entonces es cuando Bendrix se entera de que Sarah era católica. La escena de la promesa, durante el bombardeo, resulta algo forzada; pero el reflejo en el diario de Sarah de la negación de sí misma y de su sacrificio se recoge en páginas brillantísimas. El mérito principal de Graham Greene en estas novelas y en algunos de sus dramas consiste en el valor y la eficacia con que arroja el guante de desafío católico —de la creencia en el milagro y el reconocimiento del pecado— a la cara de una sociedad acomodaticia que prescinde de Dios para poder abandonarse sin sentido de culpabilidad a sus vicios y complacencias. Después de esta importante trilogía, Greene vuelve a insistir en el tema de la fe y de la existencia de Dios en *A Burnt-Out Case (Un caso acabado,* 1961) y *The Comedians (Los comediantes,* 1966), cuyos protagonistas encuentran su camino, respectivamente, en un lazareto de una misión católica del Congo Belga y en el borrascoso clima de corrupción y pecado de Haití y Santo Domingo. *Travels with my Aunt (Viajes con mi tía,* 1969) es una obra de ambiente internacional, mundana y divertida, que, bien analizada, resulta más seria de lo que parece. En *The Honorary Consul (El cónsul honorario,* 1973), cuya acción se sitúa en la Argentina, Graham Greene interpreta la vida y los acontecimientos de la Hispanoamérica contemporánea, con su ruleta de revoluciones, sacerdotes extremistas, poetas politizados, exaltados terroristas, dictadores militares, y

policías; pero también sabe recoger en esta obra la pasión por las complejidades del amor, la caridad y la fe que indiscutiblemente existen en aquellas tierras. En *The Human Factor (El factor humano,* 1978), Greene vuelve a uno de sus motivos preferidos: el Servicio Secreto Británico. Se trata de unas filtraciones que en Londres se han detectado en los servicios informativos de una sección africana no muy importante, de las que se culpa no a Maurice Castle, jefe de la sección, sino a Arthur Davis, su ayudante, aunque tanto el uno como el otro se supone que son personas de ética intachable. Las autoridades proyectan un asesinato secreto para evitar el escándalo, y eliminan a Davis, que es inocente. El tema de la obra, reflejado en el título, es el conflicto entre las exigencias profesionales del servicio secreto y las de la vida individual; el autor lo desarrolla con su habitual maestría narrativa, conocimiento del ambiente y comprensión del corazón humano. La figura que estimula la actividad del factor humano es Sarah, una africana que es la esposa del protagonista, y había recibido ayuda personal de alguien comprometido en la política soviética, por lo que su marido se siente obligado —como compensación moral humana— a corresponder en forma oficialmente delictiva. Al ser descubierto, consigue huir a Rusia; su castigo será la dilación indefinida y desesperante de la llegada de su mujer a Moscú. *Doctor Fischer of Geneva or The Bomb Party (El Dr. F. de Ginebra o la fiesta de la bomba,* 1980) es una obra de entretenimiento, macabra y pesimista, admirablemente escrita. Su protagonista, el doctor Fischer, se ha hecho fabulosamente rico con un nuevo dentífrico. Viudo y desilusionado, emplea el tiempo y la fortuna en investigar la codicia humana; para ello invita a cenar a personas adineradas, a las que, después de humillarlas e insultarlas, ofrece suntuosos regalos. A veces les sirve simplemente un plato de gachas de avena. Pero nadie protesta; la honorabilidad no cuenta, pues la avaricia de los invitados es ilimitada. La última cena del doctor Fischer es fenomenal: un cheque de dos millones de francos para cada uno de los presentes. Mas, para obtener el cheque, deben pasar por un tonel y hacer estallar cada uno un petardo-sorpresa. Uno de éstos se supone que contiene una bomba capaz de causar la muerte. Todos se arredran de momento, pero la avaricia les impulsa a usar su petardo-sorpresa. No ha pasado nada todavía al llegar al último. Éste es Jones, el yerno del doctor Fischer, a quien, infeliz por haber enviudado, le gustaría morir, y cree que así va a suceder. Pero su petardo tampoco es fatal —una de las maliciosas jugadas del doctor—, y Jones se ve condenado a seguir arrastrándose por la vida. Durante la fiesta aparece un hombre que había sido amante de la mujer del opresor Fischer, y mientras aquél y Jones se lamentan de su desgracia al borde de un lago, Fischer se suicida. En Greene son siempre admirables estos personajes que, como Jones, soportan la vida con gris y resignada mansedumbre; no lo son tanto los hombres de éxito, como el doctor. Sin embargo, aunque éste es un monstruo, su decidido y rectilíneo modo de ser le presenta con visos de dignidad en medio de una multitud de hombres corrompidos y despreciables.

Hace bastantes años que Graham Greene viaja por España. No viene exactamente en busca de materiales para una obra nueva, sino por razones

personales y por las especiales condiciones que en ella encuentra. Pero no debemos olvidar que Greene es novelista, por lo que su espíritu observador capta pronto el sustrato humano, religioso, político y temperamental del país, que estimula su vocación de artista literario. Esta fijación de ciertos aspectos de la realidad española se concentra en su novela *Monsignor Quixote* (1982). El párroco del Toboso, Padre Quijote, cree firmemente que él desciende del héroe de la novela de Cervantes. Su Obispo, que no sentía gran aprecio ni por Cervantes ni por su obra —quizá porque «santidad y gusto literario no van siempre unidos», comienza a dudar que el Padre Quijote esté en su sano juicio; piensa que Don Quijote «era un loco... una ficción de la mente del escritor», sin tener en cuenta que «quizá todos nosotros somos ficciones de la mente de Dios». Así las cosas, de forma totalmente inesperada, al Padre Quijote le nombran Monseñor directamente desde Roma, sin consultar al Obispo. El Padre Quijote ya no tiene nada que hacer con su prelado, que medita sobre el modo de librarse lo antes posible del nuevo Monseñor, que le causa tantos dolores de cabeza. El humilde sacerdote, que no había soñado jamás con tales honores ni los quería, suplica al Obispo que le otorgue unos días de vacaciones. Mientras tanto, Enrique Zancas, alcalde comunista del Toboso y bastante amigo del párroco —quien, bromeando, llamaba Sancho a Enrique—, ha perdido las elecciones. Ambos deciden salir por los caminos de Castilla, sin rumbo fijo. El ex-alcalde es viudo, y el párroco ya tiene en casa al sustituto enviado por el Obispo. El Seat 600 al que durante tantos años el Padre Quijote ha llamado «mi Rocinante» está hecho una ruina. Pero los llevará por la geografía de España. Es evidente que Graham Greene no ha pretendido imitar la inmortal novela de Cervantes, ni siquiera «inspirarse» en ella, aunque el protagonista de su obra sea descendiente del Caballero Andante. Como el *Quijote*, el libro de Greene tiene dos partes. El Padre Quijote y su amigo Sancho hacen también dos viajes. Sancho había estudiado en Salamanca la carrera eclesiástica. Por ello los dos caminantes cuentan con inagotables temas de conversación a lo largo de sus correrías, y los problemas tratados en el libro son innumerables, desde la política a la teología. La Providencia encamina a los viajeros hacia Galicia. Allí en la zona de Avión de los Mejicanos, tendrá Monseñor Quijote su aventura suprema, muriendo luego, a las pocas horas, y de una manera verdaderamente inquietante en el monasterio cisterciense de Osera (Orense). Sancho parece encaminarse hacia Portugal, donde el comunismo es más fiel a sus orígenes leninistas. *Monsignor Quixote* es una novela profunda, fascinante, como tantas novelas de Graham Green, y cautivadora por su sencillez y ternura.

Braine. John Braine (n. 1922)[51], en sus novelas más celebradas, expone cuán difícil es que lleguen a establecerse relaciones sólidas entre perso-

[51] Frederick P. W. McDowell, «John Braine», en *Contemporary Novelists,* ed. by James Vinson, London, 1976. Cándido Pérez Gállego, «John Braine», en *Literatura y rebeldía en la Inglaterra actual,* Madrid, C. S. I. C., 1968. Las novelas de John Braine han sido publicadas en Londres por las editoriales Eyre and Spottishwoode y Methuen. *Room at the Top* y *Life at the Top* se encuentran también en la colección Penguin Books.

nas de distintos ambientes sociales. En las relaciones sentimentales hombre-mujer, el último reducto es siempre personal e íntimo; pero los prejuicios de clase y el marco familiar tienen gran importancia. Dos son las novelas de Braine en esta línea: *Room at the Top (Habitación en lo alto,* 1957) y su continuación *Life at the Top (La vida en lo alto,* 1962). En la primera, un joven bien parecido y de buenos modales llega a su destino en una ciudad de provincias. Amante de la comodidad e incluso del lujo, aunque procede de clase humilde, consigue enamorar a la hija de un rico hombre de negocios de la población. Es lo que los sociólogos denominan hipergamia, fenómeno muy característico de nuestro tiempo, que consiste en ascender socialmente casándose con una mujer de posición superior. Este es el núcleo de la novela. El protagonista triunfa aparentemente, aunque no sin sacrificios sentimentales y remordimientos de conciencia: su decisión le obliga a romper con su amante, mujer casada que formaba con él la pareja ideal y que aturdida por el desaire, muere en un accidente de automóvil. En *Life at the Top,* el matrimonio se ha realizado, y la vida marcha con buen rumbo gracias a la protección del suegro, que ha interesado al yerno en sus negocios. Joe Lampton tiene una casa lujosa en un barrio residencial, varios hijos, un buen coche y toda clase de comodidades, y viaja con frecuencia a Londres por cuenta de su compañía. Pero la hija del potentado, aunque es preciosa, no responde al verdadero ideal de Lampton, y éste tampoco al de ella. En consecuencia, el matrimonio deriva hacia la insatisfacción, y al fin se llega al adulterio por ambas partes. Se mantienen las apariencias por comodidad, por la costumbre, por los hijos y las conveniencias sociales; pero, definitivamente, la luz de la felicidad no ilumina este hogar, por lo demás esplendoroso y externamente muy bien montado. Es lo que se temía desde el principio, John Braine piensa que salvo excepciones en las relaciones sentimentales es preciso mantenerse fiel a la capa social o al medio cultural al que se pertenece. Su novela posterior, *The Jealous God (El Dios celoso,* 1964) es de tema católico; en ella se describe al protagonista desconcertado entre el tirón de su espiritualidad y las exigencias de los sentidos. Este conflicto religioso, ambientado en una sociedad provinciana, resulta muy interesante. Pero, en *Stay with Me till Morning (Quédate conmigo hasta la mañana,* 1970), Braine vuelve al análisis de las relaciones matrimoniales no suficientemente articuladas, que a la larga desembocan en la infidelidad, y que, aun siendo pecado, al autor le parecen mejor que la indiferencia. *The Queen of a Distant Country (La reina de un país distante,* 1972*)* parece contener reminiscencias autobiográficas, y revela un sentimiento platónico del amor. Trata de demostrar que las exigencias de una carrera profesional no justifican la exclusión del agradecimiento ni la ausencia de un sentido personal de la vida. *The Pious Agent (El agente caritativo,* 1975*)* expresa en su título el motivo general tratado. A John Braine le interesa delatar y fustigar en sus novelas los desajustes sociales y poner de manifiesto los problemas ocultos en el bienestar de la alta clase media.

Burgess. Anthony Burgess (n. 1967)[52], además de novelista, es un crítico sagaz y un importante sistematizador de la novelística inglesa moderna. Son sugerentes sus estudios sobre Joyce y Shakespeare, y en extremo orientadoras sus obras *The Novel Today* (1963) y *The Novel Now: A Guide to Contemporary fiction* (1967). Su primera novela fue *A Vision of Battlements (Una visión de almenas)* escrita en 1949, aunque no se publicó hasta 1965. Evoca recuerdos de su servicio militar en Gibraltar durante la Segunda Guerra Mundial. El protagonista es el sargento Richard Ennis, un joven que se siente oprimido por el cerco jerárquico del ejército y por el aislamiento del lugar, y también por el hecho de que, sin ser católico convencido, su formación religiosa levanta ante él vallas que agravan la situación, sobre todo en su actitud ante la mujer. Pero, aunque Ennis aspira a una vida más cómoda, consigue sobreponerse a la sordidez del entorno. La novela presenta aspectos picarescos y cómicos al modo de Evelyn Waugh, y refleja influencias argumentales y estilísticas de James Joyce. Entre los años 1956-59, Burgess publicó su *Malayan Trilogy (Trilogía Malaya)*, titulada en los Estados Unidos *The Long Day Wanes (El declinar del largo día)*, que recoge experiencias de sus años en Malaya como funcionario colonial, durante la última fase del mandato británico. Es la historia, triste y cómica a la vez, de un personaje que se siente víctima de las fuerzas circundantes[53]. *A Clockwork Orange* (conocida en España con el título de *La naranja mecánica*, 1962) es quizá su mejor obra. Se trata de una distopía del futuro próximo, en el que las bandas de delincuentes juveniles aterran a los habitantes de una ciudad bastante descuidada. El relato lo expone en primera persona el protagonista, Alex, joven amoral, vicioso, despierto y admirablemente descrito que mediante un complicado lenguaje rusificado expone una visión de la vida tan coherente como desesperada. Cruel y despiadado, aunque de natural alegre, Alex se divierte apaleando a ciudadanos mayores, violando muchachas y destruyendo libros y objetos. Este comportamiento no es —como se podría deducir de las enseñanzas de alguna escuela de psicología moderna— fruto de una niñez desgraciada, ni se debe al hecho de que Alex proceda de una clase sometida; la realidad es que, ante la opción entre el bien o el mal, él ha escogido deliberadamente el mal. No es una cuestión jansenista y de predestinación la que expone Burgess, sino una proposición de origen agustiniano: la preferencia e inclinación del hombre por la trayectoria negativa. La novela es argumental, como suelen ser las de Burgess, y, en este caso, intencionadamente desagradable. Al punto culminante se llega cuando Alex es sometido por el Estado a condicionamientos psicológicos que lo incapacitan para tomar parte en actividades delictivas. Aquí propone el autor una dificilísima cuestión filosófica y teológica. Eliminando el libre albedrío, no puede haber diferencia entre el hombre que se proyecta espontáneamente hacia el mal y aquel

[52] Bernard Bergonzi, «Anthony Burgess», en *Contemporary Novelists*, ed. by James Vinson, London, 1976. La mayoría de las novelas de Anthony Burgess han sido publicadas en Londres por la editorial Heinemann.

[53] Los títulos individuales de la trilogía son: *Time for a Tiger (El momento del tigre*, 1956), *The Enemy in the Blanket (El enemigo con manta*, 1958) y *Beds in the East (Camas en el Este*, 1959).

a quien se obliga a hacer el bien. *The Right to an Answer (El derecho a una respuesta,* 1960) es una de las obras más divertidas de Burgess; está impregnada de una profunda aversión hacia el ambiente provinciano contemporáneo y la degradación de los valores tradicionales en la sociedad de consumo. Inglaterra aparece cómicamente retratada como un lugar trivial y triste, lleno de pequeños deseos, de adulterios sin pasión y sin gracia, que recibe de los medios de información popular las consignas a las que ajusta su conducta. En *The Wanting Seed (La semilla que hace falta,* 1962) Burgess proporciona otra visión pesimista del futuro: el problema del crecimiento demográfico que se le plantea a la sociedad moderna en este ciclo de la historia humana. Estas tres novelas de principios de los años sesenta son obras ingeniosas, llenas de inventiva, y convencen como narraciones de problemática metafísica, ética e ideológica. *Tremor of Intent (temblor ante el propósito,* 1966) quiere ser una obra seria, que se sirve de los procedimientos de la novela sensacionalista y detectivesca. Al comienzo de la narración se evoca la aterradora y represiva atmósfera de la escuela católica en que el autor estudió en Manchester, transposición autobiográfica semejante a la de James Joyce en *The Portrait of the Artist as a Young Man,* que justifica la lamentación de Burgess respecto a la negativa imagen de Dios que le impusieron en los primeros años de su vida. En *Enderby* (1968)[54] Burgess torna a los ambientes de James Joyce. Enderby es un escritor cuya inspiración tiene una procedencia rarísima: el cuarto de aseo. Católico y receloso de las mujeres debido a la influencia de su católica madrastra, Enderby acaba casándose contra su voluntad y se halla envuelto en una serie de aventuras increíbles. Como muchos de los protagonistas de Burgess, es convincente, pero necesita proyección en una serie de acciones rápidas para resultar interesante. Ésta es la deficiencia de Burgess como novelista: su imposibilidad de construir una estructura novelística en gran escala. *MF* (1971) deriva de los estudios antropológicos de Levi-Strauss, y es una mezcla de acertijos, mitos incestuosos, gemelos indistinguibles y simbolismo ornitológico, realizada con juegos de palabras y gran brillantez lingüística incluso en varios idiomas. *Napoleon Symphony* (1974), complicada novela sobre Napoleón, intenta ajustarse a la *Sinfonía heroica* de Beethoven. En *1985* (1978), Burgess establece un contrapunto para *Nineteen Eighty Four* de George Orwell; no sólo critica la distopía orwelliana sino que, al mismo tiempo manifiesta la perversión a que ha llegado la civilización moderna, y con ella, naturalmente, Inglaterra. *Earthly Powers (Poderes terrenales,* 1980) es una novela de acusación y advertencia. Las obras de Burgess, audaces, ingeniosas y brillantes, no dejan, sin embargo, en el lector el sedimento que produce la novela normal. Burgess nació en el catolicismo, y aunque no es practicante, tampoco se ha enrolado en el agnosticismo humanista y liberal que profesan tantos intelectuales ingleses y europeos, y le preocupa la separación establecida por la teología de tendencia jansenista entre la naturaleza y la gracia. Su pesimismo respecto

54 *Enderby* contiene *Inside Mr. Enderby (Mr. E. por dentro,* 1963) y *Enderby Outside (E. por fuera,* 1968).

de la perfectibilidad humana es de origen agustiniano, y más que entusiasmo siente desconfianza frente a los movimientos sociales y los idealismos progresistas. En ciertos aspectos ideológicos, se le puede vincular con Baudelaire, T. S. Eliot y Graham Greene.

D. Lodge. Como Graham Greene y Anthony Burgess, David Lodge (n. 1935)[55] se encuentra apremiado, de una parte, por las exigencias de la religión católica, y, de otra, acosado por la presión de las realidades de la vida y de la sociedad moderna. Profesor de literatura inglesa y crítico literario, ha escrito obras sobre la novela y estudios sobre Graham Greene (1966) y Evelyn Waugh (1971). Lodge, como novelista, saca de sus experiencias el material de sus narraciones. Sigue la tradición realista de la novela inglesa, y traduce al arte su vida, sus actividades y su entorno local e histórico. Su campo de observación es la vida ordinaria de la clase media baja de los barrios del sureste de Londres, los recuerdos de la guerra que vivió en la infancia, la austeridad de la postguerra durante su adolescencia, el catolicismo —Lodge es católico practicante—, la enseñanza media y superior, el servicio militar, el matrimonio, los viajes, todo ello incluido en el marco temporal de unos treinta años y en el ambiente permisivo de una sociedad desangelada y decadente. *The Picturegoers (Los aficionados al cine,* 1960) recoge la atmósfera de elegante humildad de una familia católica del sur de Londres; sus escenas tienen cierto parecido con las evocadas por James Joyce en *The Portrait of the Artist as a Young Man.* La visión de Lodge es afectiva, incluso casi sentimental, y el escenario principal de la obra —un cine de barrio— le da oportunidad para mostrar una amplia gama de personajes, aunque no suficientemente integrados, y la acción no parece suficiente, a pesar de los esfuerzos que el autor exige del protagonista para mantenerse fiel a los principios de su religión. *Ginger, You're Barmy (G., estás chiflada,* 1965) es un retrato de la vida militar, basado en sentimientos y observaciones personales y trazado con crudo realismo. *The British Museum Is Falling Down (El Museo Británico se desploma,* 1967) supone un avance notable en la carrera novelística de Lodge. El motivo es fundamentalmente serio: la prohibición por la Iglesia católica del uso de los anticonceptivos; pero el autor presenta el problema con amena comicidad. El protagonista es un joven católico que pasa todo el tiempo posible en el Museo Británico trabajando en una tesis doctoral de tema literario. El Museo Británico es campo de batalla para estas lides académicas. Pero nuestro investigador es un ser humano; está casado, tiene tres hijos, y posiblemente está en camino del cuarto; por eso no es extraño que, a pesar de su apasionado interés por los estilos literarios, le parezca que da vueltas la maravillosa y circular sala de lectura del Museo y que se

---

[55] David Lodge, *The Picturegoers,* London, MacGibbon and Kee, 1960. Idem, *Ginger, You're Barmy,* London, MacGibbon and Kee, 1962. Idem, *The British Museum is Falling Down,* London, MacGibbon and Kee, 1965; London, Secker and Warburg, 1981. Idem, *Out of the Shelter,* London, Macmillan, 1970. Idem, *Changing Places,* London, Secker and Warburg, 1975. Idem, *How Far Can You Go?,* London, Secker and Warburg, 1980. Los dos últimos títulos se encuentran también en la colección Penguin Books.

le viene encima la inmensa cúpula que la cobija. En *Out of the Shelter (Fuera del refugio,* 1970), Lodge sigue la vida del protagonista desde los días de la niñez, durante la guerra, hasta su época de adolescente, en que viaja a Alemania para pasar unas vacaciones con su hermana, secretaria en el ejército de ocupación norteamericano. Acostumbrado a la Inglaterra de los racionamientos y las restricciones, el muchacho se asombra al experimentar, como lo más natural y corriente, la opulencia del mundo norteamericano, inconcebible para un europeo de la posguerra. La obra es un estudio contrastivo de carácter cultural a nivel individual y nacional. *Changing Places (Cambio de lugares,* 1975) vuelve a la novela cómica, y relata la suerte de dos profesores universitarios, un inglés y un norteamericano, que intercambian sus puestos de trabajo, e incluso sus mujeres, con los atractivos y los inconvenientes que el traslado supone.

How Far Can You Go? (¿Hasta dónde se puede llegar?, 1980) es el reportaje sobre la vida corriente de un grupo de universitarios a lo largo de veinticinco años. La novela estudia los problemas de decencia y de pureza con que tropiezan y se enfrentan unos jóvenes católicos —chicos y chicas— en su primera juventud, y el comportamiento que personalmente o por parejas van adoptando. ¿Hasta dónde se puede llegar sin traspasar los límites fijados por la Iglesia católica? La obra arranca con esta problemática juvenil, que los personajes esperan que se resolverá en cuanto contraigan matrimonio. El núcleo primario está formado por varias parejas que, al casarse, tropiezan con las dificultades normales de ajuste afectivo y con la realidad de sus exigencias amorosas y el control de la natalidad. El problema de hasta dónde se puede llegar, por tanto, no se ha resuelto, sino que sigue en pie, y muy en serio, para parejas jóvenes de formación religiosa. Pero la dinámica de la sociedad moderna, con su hedonismo intelectualizado y su obsesión por el sexo, arrastra a muchos católicos —incluso a algunos de los personajes de la novela— hacia el permisivismo, haciéndoles olvidar los preceptos de la religión que profesan o profesaron. La desorientación de muchos sacerdotes católicos, los apremios de la vida conyugal y la supuesta felicidad de un ambiente pagano permiten creer a estas parejas, como a otros muchos católicos, que de la noche a la mañana el infierno ha desaparecido y, por tanto, es lícito hacerlo todo, no sólo dentro sino incluso fuera del matrimonio. Pero la felicidad así conseguida no es duradera, y no tardan en descubrir que la satisfacción de todos los apetitos carece del aliento romántico que suscitaba el cumplimiento de los preceptos religiosos y hasta el temor tradicional del infierno. Muchos de los matrimonios se han ido desintegrando; otros siguen unidos. La erosión de la vida diaria ha causado bastantes estragos, pero, en conjunto, se acepta la monotonía cotidiana. Unos quedan más o menos fuera de la Iglesia; otros, más o menos dentro. Al crecer la segunda generación, una de las madres, que de joven había sido de las más audaces y progresistas, se alegra al saber que su hijo sale con la hija de unos amigos que ha tomado en serio la religión y la moral católicas. El marco de la obra lo constituyen los acontecimientos políticos, sociales, intelectuales, científicos, educativos y religiosos de los últimos treinta años, los diversos comentarios que tales

acontecimientos suscitan y los interrogantes sobre si nuestra civilización se halla en progreso o declive, o simplemente en movimiento y cambio. La obra no tiene mucho de novela; el autor se ha preocupado más de la actividad del conjunto de los personajes y de la exposición de sus ideas que de su caracterización y de su interacción con el entorno social. Es, más bien, un reportaje novelado, muy interesante y bien escrito, sobre un cuarto de siglo de la historia social y religiosa de Inglaterra, de Europa y de todo el mundo occidental, que no excluye ningún elemento ni acontecimiento transformador relevante.

SECUENCIA NOVELÍSTICA Y NOVELA EXTENSA

No es fácil justificar este apartado, puesto que otros nombres, además de los que se van a mencionar aquí, han escrito novelas que podrían caber en este enunciado. Joyce Cary, L. P. Hartley, Wyndham Lewis, Evelyn Waugh y hasta John Braine han escrito novelas que se encuadran en unidades superiores. Aquí tendremos especialmente en cuenta a algunos autores de secuencias de novelas y a otros que han producido obra narrativa extensa.

Priestley Uno de ellos es el dramaturgo J. B. Priestley (n. 1894), con sus novelas *The Good Companions (Los buenos compañeros,* 1929), *Angel Pavement (A. P.,* nombre de una calle de Londres próxima a la catedral de San Pablo, *1930), They Walk in the City (Andan por la ciudad, 1936),* etc., y *Lost Empires (Imperios perdidos,* 1965*)*. Son novelas extensas, de ningún modo tediosas, que siguen la tradición victoriana actualizada y describen la vida rural y ciudadana inglesa y las alteraciones sociales ocurridas en este siglo, con auténtico interés por los valores humanos. Probablemente *Angel Pavement,* pintura del Londres de los años veinte, de inspiración dickensiana, es su novela más conseguida, no por la amplitud del tema, sino por la intención, las cualidades humanas y la emoción y experiencia que la penetran.

Powell. Anthony Powell (n. 1905) [56] en las novelas de su serie *A Dance to the Music of Time* emula lo que en esta línea consiguió en su día Marcel Proust. Powell empezó a escribir novelas antes de la Segunda Guerra Mundial; pero fue a partir del año 1951, con la aparición de *A Question of Upbringing,* la primera del grupo de novelas que constituyen el amplio panorama de *A Dance to the Music of Time (Una danza con la música del tiempo),* cuando su nombre comenzó a destacar entre los más importantes de la novelística inglesa contemporánea. Entre la obra mencionada y *Hearing Secret Harmonies (Escuchando armonías secretas,* 1973), escribió nueve volúmenes que son como un prodigioso mural de amplitud y complejidad extraordinarias. El narrador y protagonista de la secuencia es Nicholas Jenkins, cuya adolescencia y mocedad transcurren en Eton y Oxford,

[56] Frederick R. Karl, *The Contemporary English Novel,* London, 1968. Robert K. Morris, *The Novels of Powell,* Pittsburgh University Press, 1968. John Russell, *Anthony Powell. A Quintet, Sextet and War,* Indiana University Press, 1970. Anthony Powell. Los volúmenes que constituyen *A Dance to the Music of Time* están publicados por la editorial Heinemann, de Londres.

en la primera novela, y luego aparece abriéndose paso en la vida y en el amor, en Londres, en *The Acceptance World (Mundo de aceptación,* 1955). En *At Lady Molly's (En casa de lady M.,* 1957), el protagonista aprende una sabia lección de austeridad, al descubrir que la sensualidad y el poder son grandes fuerzas capaces de destruir una sociedad. El estilo de Powell se adapta a las situaciones; a veces es poéticamente lento y descriptivo, como el de los grandes poemas de Thomson o de Wordsworth. En *The Kindly Ones (Las personas amables,* 1962), se nos advierte que el hombre no puede abandonarse confiadamente a la danza del tiempo, pues lo más probable es que los acontecimientos alteren el buen rumbo de su vida. *The Valley of the Bones (El valle de los huesos,* 1964), *The Soldier's Art (El arte del soldado,* 1966) y *The Military Philosophers (Los filósofos militares,* 1968) constituyen una trilogía de la guerra que cubre seis años de la vida del narrador. En conjunto, la secuencia quiere demostrar que el individuo cambia a lo largo del tiempo y que la personalidad persiste en el fluir de los días. En *A Dance to the Music of Time,* (12 vols. 1951-76), Powell utiliza hasta cierto punto el elemento mítico para expresar las realidades de la vida, y se muestra a la vez, como admirable creador de caracteres.

Snow. En los años inmediatamente anteriores y posteriores a la Segunda Guerra Mundial parecía existir incompatibilidad entre los hombres de ciencia y los de letras. Los primeros se caracterizaban por su optimismo frente a un evidente progreso material, mientras que los segundos (Eliot, Wyndham Lewis, Aldous Huxley o Beckett) veían en esta trayectoria histórica más bien una regresión espiritual y una desvalorización del hombre. C. P. Snow (1905-80)[57], científico y novelista, se propone en sus obras tender un puente entre estas dos zonas culturales y demostrar que, aunque aparente o efectivamente distanciadas, ambas constituyen aspectos de la misma civilización. La obra realmente seria de lord Snow empezó con *Strangers and Brothers (Extraños y hermanos,* 1940), el volumen que encabeza y da título a la serie que sigue hasta *Last Things* (1970); forma un conjunto de once novelas, a lo largo de las cuales el protagonista, Lewis Eliot, que implica muchos aspectos de la personalidad del autor, interviene, con serenidad y amplitud de miras, en las situaciones que ha tenido que afrontar Inglaterra o en los múltiples problemas de la sociedad inglesa. El título de la secuencia *Strangers and Brothers* sintetiza la lucha que sostiene el hombre en defensa de sus ideas y sentimientos, de sus afectos y ambiciones, y por conseguir éxitos o remediar fracasos; lucha a la que nadie es ajeno, puesto que, a la postre, todos los hombres son a la vez extraños y hermanos. Si en las novelas *Strangers and Brothers* (1940) y *Homecomings (Dificultades familiares,* 1956) Snow muestra la actividad emotiva de Lewis Eliot, en *The Masters (Los directores,* 1951) y *The Affair*

57 G. R. Davis, *C. P. Snow,* New York, 1965. R. Rabinowitz, «Snow as Literary Critic; Snow as Novelist», en *The Reaction against Experiment in the English Novel 1950-60,* London, 1967. C. P. Snow. Los volúmenes de la serie *Strangers and Brothers* están publicados por la editorial Macmillan, de Londres.

(El asunto, 1960), lo vemos sumido en el intrincado mundillo de la política universitaria inglesa, para pasar, con *The Conscience of the Rich (La conciencia de los ricos,* 1958), a dimensiones sociales distintas al describir el esfuerzo del hijo de un potentado para realizarse como individuo. En *Corridors of Power (Los pasillos del poder,* 1964), Snow sitúa a Eliot en el mundo de la alta política y expone las dificultades existentes para explicar las relaciones que vinculan al estadista como persona y como hombre público con las tensiones del momento histórico. En *The New Men (Los hombres nuevos,* 1954) se muestra el gran problema moral de la ciencia moderna ante el uso de la bomba atómica, y *Last Things (Últimas cosas,* 1970) pone de relieve los altos valores de la amistad y el sentido de responsabilidad en la vida. Lewis Eliot representa al inglés común, con sus defectos y pretensiones, pero también con sus cualidades humanas. La prosa de Snow es directa y expresiva, llana, como si su formación científica le aconsejara evitar la elegancia y la poesía.

Durrell. Lawrence Durrell (n. 1912)[58], en *The Alexandria Quartet,* proyecta su visión hacia un mundo exótico, muy alejado del realismo del ambiente británico de C. P. Snow. En esta tetralogía poética, Durrell introduce al lector en una Alejandría simbólica, entre real y fantástica, en la que todo resulta posible. En *Justine* (1957), la primera novela de la serie, aparece ya la intención de destilar las esencias de la vida para convertirlas en irrealidad. Sólo la ciudad es real; Alejandría, con la descripción de lugares, perspectivas y panoramas, amores y desilusiones sentimentales, constituye el punto en que confluyen el espacio y el tiempo de esta vasta obra. La serie se impone como conjunto poético; pero, como novela, en cada una de sus partes intenta huir de sí misma con el pretexto de ser explicada por otra. Por eso, si *Justine* es aclaración de *Balthazar* (1958) en un estrato, *Clea* (1960) profundiza su intelección en otro, y *Mountolive* (1958) funciona como motor temporal de la tetralogía entera. La acción de la obra es difusa, y, aun abordada desde distintos ángulos, permanece a la vez estática y evasiva. Los personajes, lejanos y poéticos, hacen poesía de su propia vida, y, en este afán de realizarse estéticamente y deificarse, se sitúan por encima de la moral. Sin embargo, a pesar de los reparos que *The Alexandria Quartet* merezca como novela, es indudable que Durrell ha conseguido crear una visión caleidoscópica de Alejandría, como ciudad-mito, en la que se reproduce poéticamente la honda impresión que causa el Mediterráneo oriental con su amalgama de belleza y decadencia. En las casi novecientas páginas de *The Alexandria Quartet* no hay una línea que sobre, y el tema se trata de un modo exhaustivo. La descripción de Alejandría se realiza desde todos los puntos de vista y a todos los niveles de conocimiento, creando con ello una magia que hace familiares para el lector episodios tan fantásticos como, por ejemplo, el de Darley, que, para salvar a Clea, le corta

---

[58] Harry T. Moore (ed.), *The World of Lawrence Durrell,* Southern Illinois University Press, 1962. Allan Warren Friedman, *Lawrence Durrell and «The Alexandria Quartet»,* University of Oklahoma Press, 1970. Las novelas principales de L. Durrell están publicadas por la editorial Faber, de Londres.

bajo el agua, con un cuchillo, la mano que le ha quedado sujeta por un arpón al casco de un barco sumergido. Es una obra muy compleja, en que las cuatro narraciones se entrecruzan en una red interminable de acontecimientos que a veces se narran dos, tres, hasta cuatro veces, desde distintos ángulos psicológicos, físicos o mediante la acción. Los personajes principales son: Darley, hombre del Servicio Secreto; Mountolive, diplomático inglés en El Cairo; Narouz, egipcio representante del primitivismo rural, y su hermano Nessim, que simboliza el Egipto cosmopolita y contemporáneo, está al frente de fuertes industrias y planea un complot contra el gobierno; la madre de ambos, Leila, amante de Mountolive; la misteriosa Justine, esposa de Nessim; la pintora Clea; un escritor de reconocido talento, Pursewarden, y el médico humanista Balthazar. Hay, además, decenas de personajes secundarios, como el poderoso Capodistria, la bella bailarina Uselissa o el anciano Scobie, marino antes de ser agente del Servicio Secreto. La acción es muy lenta a pesar del gran número de acontecimientos que se suceden, y se consigue una intemporalidad inespacial característica. Los hechos aparecen como a través de un prisma que lo lleva todo al plano de lo irreal, lo artificial o lo probable. Todo es poesía, y cada uno de los personajes hace poesía con su propia vida. Los protagonistas, en su actividad creadora de belleza, no respetan la moral y se sitúan por encima de ella. Así, el suicidio de Pursewarden es uno de tantos hechos incuestionables e inevitables, incluso un final estético para él. Con todo, *The Alexandria Quartet* es una gran novela de «realismo fantástico» y una obra maestra de elegancia y buen gusto poéticos. Después de *The Revolt of Aphrodite (La rebelión de A.*, 1974), Durrell comienza una nueva serie que se inicia con *Monsieur; or The Prince of Darkness (M.; o El príncipe de las tinieblas*, 1975) y continúa con *Livia; or Buried Alive (L.; o Enterrada viva*, 1978), a la que el autor piensa añadir tres novelas más. La acción de *Livia* se sitúa en Aviñón, después de la Segunda Guerra Mundial, y es imposible aclarar si los acontecimientos son reales, soñados, evocados poéticamente o constituyen una mezcla de las tres posibilidades. En el trasfondo provenzal e intemporal de la obra, nada sucede concretamente, fuera de las escenas poéticas que aparecen. Algunos personajes tienen nombre e individualidad, otros son meras sombras. De acuerdo con la forma de novelar propia de Durrell, *Livia* es una obra deliberadamente experimental, carece de la estructura convencional y sustituye el enfoque directo por el oblicuo. Su lenguaje es preciso y elegante.

Doris Lessing. En el campo de lo que hoy se llama literatura comprometida, encontramos a Doris Lessing (n. 1919) [59] con su colección de cinco

[59] Cándido Pérez Gállego, «Doris Lessing», en *Literatura y rebeldía en la Inglaterra actual*, Madrid, C. S. I. C., 1968. «Doris Lessing Issue», en *Contemporary Literature*, Madison, Wisconsin, Autumn, 1973. Gillian Tindall, «Doris Lessing», en *Contemporary Novelists*, ed. by James Vinson, London, 1976. Fernando Galván, *Estudio lingüístico de las «Short Stories» de Doris Lessing*, Universidad de la Laguna, 1983. Las cinco novelas de la *Children of Violence*, así como *Retreat to Innocence* (1953) y *The Golden Notebook* (1962), se publicaron en las Editoriales Joseph, de Londres, y de Simon and Schuster, de Nueva York. *Briefing for a Descent into Hell* (1971) y *The Summer before Dark* (1973) aparecieron en la Editorial Cape, de Londres.

novelas que abordan problemas de interés candente, como el de la situación social de los negros y el de los derechos de la mujer en un mundo —aparentemente— organizado. La intención de Doris Lessing no puede ser más laudable, y, mientras sus exposiciones no rebasan el marco de sus experiencias personales, puede decirse que sus novelas resultan vivas e interesantes. Su error consiste en creer que la justicia, la libertad de las razas de color y los derechos de la mujer sólo pueden ser logros de la política de izquierdas, como si los izquierdistas estuvieran libres de los defectos y prejuicios de los demás hombres; en no ver que el problema es más profundo y no puede ser resuelto con la simple aplicación de una etiqueta política que en cierto momento pueda ofrecer una supuesta veracidad y una aparente eficacia. Las cinco novelas que componen la serie *Children of Violence,* que va desde *Martha Quest* (1952) hasta *The Four-Gated City (La ciudad de cuatro puertas,* 1969), desarrolla la vida personal de la protagonista, Martha, en el ámbito racial y social de Sudáfrica, sus esfuerzos para liberarse del círculo familiar, la disolución de su primer matrimonio *(Proper Marriage [Matrimonio apropiado,* 1954]), su superación personal y su intervención en la política izquierdista de aquel continente *(A Ripple from the Storm [Una onda de la tormenta,* 1958]) y *Landlocked [Confinados,* 1965]), para regresar a Inglaterra en la última novela de la serie, en la que Martha Quest, ya de mediana edad, se ve envuelta en los acontecimientos sociales de su país, desde el fin de la guerra casi hasta nuestros días. Aunque esta voluminosa secuencia de Doris Lessing no es una creación novelística muy brillante, contiene páginas vigorosas, llenas de interesantes incidentes y de ideas que, si a veces pueden parecer circunstanciales, avivan el espíritu crítico y abren cauces al pensamiento. *Briefing for a Descent into Hell (Instrucciones para un descenso al infierno,* 1971) no forma parte de la secuencia de *Martha Quest,* pero insiste en el tema del excepcional poder visionario que poseen los esquizofrénicos. En vez de culpar a la sociedad represiva y conformista por discriminar precisamente a los individuos más brillantes e intuitivos y prescindir de sus orientaciones, que es lo que Doris Lessing había hecho antes, en esta novela se pregunta si el protagonista es un verdadero genio, aplastado por los prejuicios de un ambiente social acomodaticio, o simplemente un ingenioso empleado de la televisión que tiene la habilidad de aprovecharse de las fantasías de los otros. A partir de esta novela, Doris Lessing pierde violencia crítica, cree menos en la eficacia de los partidos políticos y adopta una actitud ideológicamente más realista, objetiva y convincente. Doris Lessing es también una notabilísima escritora de narraciones breves.

A. Wilson. No se puede considerar a Angus Wilson (n. 1913)[60] como autor de series novelísticas, pero sí como escritor de novelas extensas que, como las de J. B. Priestley, se ajustan a una forma tradicional, aunque

[60] C. B. Cox, *The Free Spirit,* Oxford University Press, 1963. Jay Halio, *Angus Wilson,* Edinburgh, 1964. K. W. Gransden, *Angus Wilson,* London, 1969. Bernard Bergonzi, «Angus Wilson», en *Contemporary Novelists,* ed. by James Vinson, London, 1976. Las novelas de Angus Wilson se publicaron en la Editorial Secker and Warburg de Londres.

valiéndose de distintos materiales. Wilson, en sus novelas, se adentra en las profundidades de la moral humana para poner de manifiesto lo bueno y lo malo que contiene. Así, en *Hemlock and After (Cicuta y después,* 1952), desarrolla la vida amarga de un novelista que, en su edad provecta, descubre en sí instintos sexuales desviados, reprimidos hasta entonces; en *Anglo-Saxon Attitudes* (1956) muestra a un historiador medievalista que se ve obligado a descubrir, por integridad científica, una superchería arqueológica, a pesar de que con ello destruía brillantes teorías que habían conquistado para colegas suyos no poco prestigio; finalmente, *The Middle Age of Mrs. Eliot (La mediana edad de Mrs. E.,* 1958) presenta a una mujer que ha perdido a su marido en un viaje y tiene que acostumbrarse a valerse por sí sola, adaptándose con dignidad y brío a una existencia humilde, aunque no vacía. *The Old Men at the Zoo (Los ancianos en el Zoo,* 1961) es una fantasía novelada, con visos de profecía, en la que Inglaterra se ve envuelta en una guerra contra una unión de potencias europeas. En *Late Call (Llamada tardía,* 1965), Wilson vuelve a la realidad para presentarnos lo que es la vida en una ciudad actual, las dificultades de convivencia de tres generaciones de una familia, y el fracaso de una sociedad desarraigada, que ha optado por prescindir de los valores tradicionales y de los conceptos del bien y del mal, y en cuyos púlpitos, en vez de predicar el Evangelio, se discuten pormenores sobre el ingreso en los colegios de segunda enseñanza. *No Laughing Matter (No es cosa de risa,* 1967), panorama de medio siglo de vida inglesa, despliega a gran escala la historia de la familia Matthews, en su circunstancia ambiental y social. En *As if by Magic (Como por arte de magia,* 1973), el autor explora una zona nueva y una nueva técnica. Los personajes centrales son una chica «hippy» y un científico, que salen al mundo, respectivamente, para aprender a vivir y para investigar. La obra representa una paródica y fantástica comedia de frustración sexual. Uno de los aspectos más irónicos del libro es el descubrimiento que hace el científico en los países del sureste de Asia: el cultivo de un arroz que produce cosechas para terminar con la pobreza y el hambre. El desconcertante resultado es que, mediante el filantrópico descubrimiento, y debido a factores sociales y técnicos imprevisibles, los ricos se enriquecen más y los pobres son cada día más pobres. Wilson es un escritor de gran amplitud de miras y penetración intelectual; en él pueden rastrearse influencias de Dickens, de Zola y de la tradición novelística del siglo XIX.

ALEGORÍA, INCONFORMISMO Y DELACIÓN

Agrupamos aquí una selección de novelistas que responden a alguno, o incluso a algunos, de los aspectos literarios del enunciado, aunque podrían incluirse también otros escritores estudiados anteriormente. La literatura es un campo de límites imprecisos, y a todo escritor le está permitido dirigir sus pasos por donde quiera y cruzar los caminos frecuentados por otros. Así, al estudiar a William Golding y las intrincadas relacio

nes que establece entre el bien y el mal, es difícil no vincularlo con Graham Greene; del mismo modo se podría traer aquí a John Braine por su relación inicial con los «jóvenes airados», o barajar figuras mencionadas en otras secciones de esta obra.

Golding. William Golding (n. 1911)[61] es el novelista alegórico por excelencia, que intenta mostrar las dificultades —a veces las imposibilidades— que encuentra el hombre para cumplir las normas elementales de la ley natural. Asfixiada la razón por los instintos, la humanidad camina guiada por una luz muy tenue, y cuando ésta se oculta, se produce una regresión. Esta es la moraleja de *Lord of the Flies (Señor de las moscas,* 1954), donde un grupo de niños ingleses aterriza en una isla por avería del avión que los llevaba, y, aunque algunos de ellos fueran capaces de portarse racionalmente según las normas de la buena sociedad de que proceden, el mal y los instintos primitivos se adueñan de la mayoría, produciendo una situación de verdadero salvajismo. En *The Inheritors (Los herederos,* 1955) se describe la maldad de una raza humana inteligente, pero corrompida, que arrolla a los inocentes hombres de Neanderthal. *Free Fall (Caída libre,* 1959) es la historia del hombre, cuyo libre albedrío lo conduce a la elección del mal, sin apenas posibilidad de redención, a causa de su naturaleza caída. No es que la actitud de Golding no sea cristiana; pero es como si el novelista se propusiera dar a entender que el hombre, desprovisto del auxilio de la gracia y con libertad para escoger, elige casi fatalmente el mal camino. En *The Spire (La torre,* 1964) aparece de nuevo la complicada amalgama del mal y del bien, y la casi milagrosa construcción de la torre de una catedral medieval —probablemente la de Salisbury— es causa de grandes pecados. La conclusión de Golding es que no hay obra humana completamente pura; pero Dios sabe lo que se hace, y la soberbia torre catedralicia se levanta como signo de transcendencia. *Pincher Martin* (1956), *The Pyramid (La pirámide,* 1967) y la trilogía *The Scorpion God (El dios escorpión,* 1971) ilustran la desconfianza de Golding con relación a la justicia social y a la bondad e inteligencia humanas.

Estas obras ponen de manifiesto su capacidad de variedad temática y sus excelentes dotes estilísticas. *Darkness Visible (La oscuridad visible,* 1979) es una novela inquietante y misteriosa, que describe la incomprensible desintegración moral y social de nuestro tiempo. Maestro de la alegoría y la sugerencia, Golding remueve el sedimento de oscuros y turbadores pensamientos y sentimientos humanos, que a la luz de la reflexión resultan escalofriantes. Consta de tres partes, dos de ellas muy independientes, que al final se logrará hasta cierto punto homologar. A consecuencia de un

---

[61] Bernard F. Dick, *William Golding,* New York, 1967. Martin Kinkead-Weekes and Ian Gregor, *William Golding: A Critical Study,* London, 1967. Virginia Tiger, *William Golding: The Dark Fields of Discoverie,* London, 1974. Jack I. Bilesfand and Robert O. Evans (editors), *William Golding: Some Critical Considerations,* The University Press of Kentuckg, 1978. Félix Martín, *Sentido y originalidad de la novelística de William Golding,* Universidad Complutense, Madrid, 1978. Las novelas de William Golding se encuentran publicadas en la Editorial Faber, de Londres.

bombardeo, aparece el niño Matty (Matthew) con la cara desfigurada por un incendio. Esto lo vuelve introspectivo, y se siente humillado en la escuela, en el trabajo, en la sociedad; se desarrolla en él un sentimiento religioso que no se sabe si es auténtico o procede de una vena de locura. Matty es un buen muchacho, marginado por la sociedad; pero, gracias a esa fuerza religiosa, no es un resentido. Sophy, la protagonista de la segunda parte, no tiene nada en común con Matty; es una joven muy atractiva, pero amoral y cruel. Es una joven moderna, la típica independiente, deseosa de placer y de dominio, que, en medio de su libertad y sus actividades sexuales y delictivas, se siente, en el fondo, muy desgraciada. En la tercera parte, Golding reagrupa a los personajes en el mismo lugar del principio, cerca de Londres, y nos muestra al librero, al periodista, al profesor, a Matty y a Sophy, viviendo sus vidas de incomunicación, monotonía, intentos de sublimación religiosa o sexual, frustraciones y delitos. No pretende ser clara la visión del autor en esta novela, pero sí lo es su sensación de oscuridad con respecto al mundo en que vivimos. *Rites of Passage (Ritos de paso,* 1980) es una novela escrita en forma de diario; relata el viaje a Australia de Edmund Talbot, durante las guerras napoleónicas, para ocupar un cargo oficial en la colonia. El diario de Talbot, dirigido a un amigo de la nobleza británica, y una larga carta a un clérigo anglicano a su propia hermana forman el conjunto de la obra. Ésta va más allá de la cuidadosa reconstrucción de un período histórico y de la atractiva descripción de la travesía, y, como es característico en Golding, profundiza en las pasiones y deficiencias humanas.

Iris Murdoch. Sigue la línea simbólica y pesimista de Golding, aunque sin intención de buscar contrastes o relaciones entre el bien y el mal, la irlandesa Iris Murdoch (n. 1919) [62], que en sus novelas de raigambre filosófica trata de mostrar las dificultades con que el hombre tropieza para desenvolverse libremente, y la imposibilidad de encontrar la felicidad. La actitud de Iris Murdoch, con todo su humorismo e ironía, es más bien de signo negativo, y la incorporación de su pensamiento filosófico a la creación artística no se realiza de manera satisfactoria. *Under the Net (Bajo la red,* 1954) es una narración entre humorística y picaresca, cuyo protagonista, un escritor que odia la soledad y, por otra parte, la intimidad y la contingencia, sólo se preocupa de salir adelante en el Londres de la posguerra, hasta que descubre que su libertad está condicionada a la aceptación de la realidad de los otros. *The Flight from the Enchanter (La huida del encantador,* 1956), con su simbolismo y fantasía, dramatiza los esfuerzos de varios personajes para enfrentarse con la manipulación a que se hallan sometidos. Esta novela parece un puente entre la anterior y *The*

---

[62] Frederick R. Karl, «Iris Murdoch», en *The Contemporary English Novelists,* London, 1968. Cándido Pérez Gállego, «Iris Murdoch», en *Literatura y rebeldía en la Inglaterra actual,* Madrid, C. S. I. C., 1968. Elizabeth Dipple, *Iris Murdoch. Work for the Spirit,* London, 1982. Las novelas de Iris Murdoch se han publicado en la Editorial Chatto and Windus, de Londres. Elmer Borklund, «Iris Murdoch», en *Contemporary Novelists,* ed. by James Vinson. London, 1976. Las más importantes se encuentran en la colección Penguin Books.

Sandcastle (El castillo de arena, 1957), que relata el amor irrealizado de un maestro de edad madura y una pintora muy joven. Ambos se proponen huir juntos, pero su plan fracasa porque la libertad del maestro esta condicionada por su mujer, sus hijos y la fuerza del ambiente. Si la atracción que ejerce sobre él la pintora simboliza el frescor y la aventura romántica, su pasado constituye la seguridad y la paz. *The Bell (La campana,* 1958), novela poemática, puede considerarse una de las mejores obras de Iris Murdoch. Sus descripciones de la naturaleza o de ciertas situaciones son de una brillantez extraordinaria. Lo que de ningún modo resulta convincente es su escepticismo sobre la posibilidad de hallar la felicidad en la aspiración a la perfección religiosa. Por supuesto, en las circunstancias en que se encuentran los personajes de *The Bell,* es imposible: el hecho de hacer convivir a un grupo de hombres y mujeres con el fin de apartarlos del mundo y promover su vida interior es simplemente disparatado, a no ser que la artista intente una parodia o busque la ironía. Con todo, *The Bell* es una novela muy lograda, que pone de manifiesto con gracia y sentido poético muchas de las dificultades con que tropieza el hombre para alcanzar una felicidad que vislumbra, en el amor o en la religión, pero que, según la novelista, jamás obtiene. *A Severed Head (Una cabeza cortada,* 1961) insiste en el desarrollo de la personalidad mediante la liberación de los impulsos sexuales, incluso los perversos; por el contrario, en *The Unofficial Rose (La rosa no oficial,* 1962) los personajes están ansiosos de libertad a causa de sus frustraciones, pero, en el momento en que podrían hacer uso de ella, se sienten frenados por un imperativo moral. A partir de aquí, Iris Murdoch publica una novela cada año, y desde *The Unicorn* (1963) hasta *The Black Prince (El Príncipe Negro,* 1973) y *The Sacred and Profane Love Machine (La máquina del amor sagrado y profano,* 1974), pasando por *The Nice and the Good (Los amables y los buenos,* 1968) y *A Fairly Honourable Defeat (Una derrota bastante honrosa,* 1970), etc., hallamos problemas semejantes que, aflorando en situaciones distintas, se resuelven con más o menos fortuna. *The Nice and the Good* es una novela extensa, cuyos protagonistas son Kate y Octavian Gray, matrimonio feliz, con el círculo familiar y amistoso que les rodea. En ella se aborda el amor en dos aspectos, uno satisfactorio y otro indiferente, y estas facetas se manifiestan en las parejas de la novela, incluso en los niños. El escenario es, por un lado, la casa de los Gray, en un magnífico paraje de Dorset, donde los protagonistas pasan un verano soleado, entretenidos en sus amores, deportes y conversaciones, y por otro, el departamento ministerial de Londres, donde Octavian presta sus servicios y en el que ocurre una muerte violenta motivada por el contrabando o el espionaje. En uno de los episodios más emocionantes de la novela, dos de los personajes y un perro quedan atrapados en una gruta por la subida de la marea. Aunque hay momentos de inquietud, incluso de terror, la obra concluye en un ambiente de amabilidad y comprensión, en que domina el amor y las parejas se van acoplando con delicadeza. Las descripciones de la naturaleza son magníficas. *A Fairly Honourable Defeat* es otra novela importante cuyo tema es la investigación amorosa. En ella encontramos a Rupert y Hilda, un matrimonio bien aveni-

do y dichoso hasta que la paz del hogar se resiente por la desorientación ideológica y moral de su hijo Peter y por la llegada de Morgan, la hermana menor de Hilda, desde los Estados Unidos. Por otra parte, Julius, personaje inteligente y atractivo, pero bastante diabólico, está decidido a turbar la seguridad de Rupert y Hilda y la armonía en que se desarrolla su vida. Julius había sido amante de Morgan en Norteamérica. Rupert no pensaba excluirlo por eso del círculo de sus amistades. Pero Morgan se había casado recientemente con un hombre de tendencias homosexuales. Julius consigue lo que se propone: desbaratar y confundir, despertar recelos y torcidas apetencias; pero todo volverá, más o menos, a su cauce. Al fin, Julius confiesa a Hilda que su marido y su hermana no han llegado a ser amantes, pues la aventura fue sólo una autosugestión motivada por el propio Julius. La obra está escrita casi por completo en forma dialogada; pero el último capítulo es un modelo de prosa descriptiva. El mar ha sido siempre imagen alegórica de la vida, y así parece que nos lo propone Iris Murdoch en *The Sea, The Sea (El mar, el mar,* 1978). Su protagonista es Charles Arrowby, actor y director de teatro que ha decidido abandonar su brillante carrera y retirarse a una casa de la costa norteña para vivir una vida de soledad y de paz. Cree poder terminar así con la vida artificial y la magia del teatro, y vivir la realidad personal. La novela es extensa; sus cien primeras páginas son una descripción, entre memoria y diario, de la vida de Charles, de sus amistades, rivalidades y amoríos. Pero Charles no logra hallar ni la soledad ni la realidad, pues sus amigos actores y sus desesperadas amantes se presentan en su retiro y hacen que su nueva vida sea más complicada aún que la de antes. Se da también la casualidad de que en el pueblo vecino vive Hartley, una joven que había sido la ilusión de Charles antes de tener veinte años, y que había desaparecido abrupta y dolorosamente para casarse con otro. Hartley no es ya la jovencita que él había adorado, sino una mujer de sesenta años, casera y apagada; pero el encuentro aviva el cariño de Charles, que se propone llevarla a vivir con él en su casa de la costa al enterarse de que no es dichosa con su marido. Por todo ello, la casa solitaria soñada por Charles se convierte en un lugar donde la paz es imposible, azotado constantemente por el oleaje del mar de la vida. *Nuns and Soldiers (Monjas y soldados,* 1980) es una obra tan extensa como la anterior, y acaso su simbolismo quiera mostrarnos que la virtud protegida por los claustros puede no ser más meritoria que la baqueteada por la lucha con el mundo. Es una novela de amor entre los cuatro personajes principales, y en ella los aspectos de la vida diaria se retuercen en violentas neurosis. Aparece también la muerte, que viene a complicar las cosas. Al fin se aclaran las confusiones y mentiras, y se perdonan los pecados, aunque, como suele suceder en las novelas de esta escritora, nadie satisface los deseos de su corazón. Guy Openshaw, hombre rico e inteligente, al ver cerca la muerte, aconseja a su mujer, Gertrude, que vuelva a casarse, preferentemente con un conde polaco, hijo de emigrados, amigo de la casa. Cuando Guy muere, Gertrude no se precipita; se propone vivir una vida tranquila en compañía de su amiga Anne, monja exclaustrada. Pero, de pronto, Gertrude decide casarse con Tim, artista

fracasado, y esta pareja se ajusta con facilidad. No sucede lo mismo con Anne y el conde polaco. El conde siente ansiedad por lo que le sucede a Polonia, país al que no conoce, pues ha nacido en Inglaterra. Anne, después de haber tenido éxitos y amantes, había optado por el convento en busca de paz. Al no encontrar la felicidad que esperaba, abandona el claustro con la esperanza de hallar una fe diferente en el mundo. No sucede así, y, lo mismo que el conde, tendrá que seguir luchando. Su mayor satisfacción será la lectura de las novelas de Scott y Jane Austen, autores que elogia con entusiasmo. Las mejores páginas de esta novela son las que describen la desolación; en ellas, las agonías del amor perdido parecen más verdaderas y sentidas que las glorias del amor correspondido. Hay también en esta obra reflexiones muy atrevidas, incluso irreverentes, sobre la religión y la figura de Cristo. Las novelas de Iris Murdoch son discursivas y más o menos filosóficas, teológicas y filológicas, además de ser muy complicadas y entretenidas. A Iris Murdoch le gusta impresionar y lo consigue: *Nuns and Soldiers* empieza con el nombre de Wittgenstein. Parece llegar a la conclusión pesimista de que el amor es insatisfactorio, que hay que aceptar la vida como se presenta y tratar de sacarle el mayor partido posible. A su entender, lo más a que el hombre puede aspirar es a una honrosa derrota.

W. Cooper. La entrada de los «escritores airados» en el mundo literario inglés causó cierto revuelo. Pero, vistos a una prudente distancia, aquellos jóvenes airados han perdido atractivo. Como apunta James Kirkup en su humorístico poema «Dirge for the Young Angries» («Endecha por los jóvenes airados») [63], los muchachos antaño amargados han cambiado no poco desde que lograron superar su relativa crisis económica: su irritación no era sino una pose personal frente a una sociedad acomodada, y, como era de esperar, se desvanecería tan pronto como alcanzasen una posición satisfactoria y reputación literaria. En Inglaterra, el movimiento «angry» lo inaugura William Cooper (seudónimo de Harry Summerfield Hoff) [64] con su novela *Scenes from Provincial Life (Escenas de la vida provinciana,* 1950), cuyo protagonista, profesor de un instituto de segunda enseñanza, se encara con el aburguesamiento de la sociedad circundante, aunque él es incapaz de crear nada positivo que sustituya con ventaja a lo que rechaza. Pero, en *Scenes from Married Life (Escenas de la vida conyugal,* 1961), Cooper se muestra inteligentemente realista, y, habiendo logrado prestigio y dinero con su novela anterior, hace que su anárquico protagonista se modere y se adapte a la rutina diaria. El contraste entre estas dos novelas de Cooper simboliza la irónica historia de los «angry young men» y de sus seguidores y panegiristas.

---

[63] James Kirkup, *Refusal to Conform,* London, Oxford University Press, 1963, pág. 12.

[64] Malcolm Bradbury, «William Cooper», en *Contemporary Novelists,* ed. by James Vinson, London, 1976. W. Cooper, *Introduction to «Scenes from Provincial Life»,* London, 1969. Las obras de William Cooper se encuentran en las Editoriales Heinemann y Macmillan, de Londres.

Wain. La línea de *Scenes from Provincial Life* de Cooper es seguida por John Wain (n. 1925)[65] con *Hurry On Donw (Hacia abajo,* 1953), por Kingsley Amis con *Lucky Jim (El afortunado J.,* 1954) y por el dramaturgo John Osborne con *Look Back in Anger (Mirar atrás con ira* 1957), autores que —con John Braine e Iris Murdoch, hasta cierto punto— proyectaron el movimiento «angry». Estos novelistas tienen un concepto más duro de la vida y del arte que sus antecesores, y, si estéticamente pudieran derivar de la picaresca de Smollett, su actitud frente a lo establecido coincide con la posición que adoptan sus protagonistas. Con *Hurry On Down* y *Lucky Jim* entran en acción los primeros personajes universitarios de origen humilde, cuya educación superior ha sido costeada por el Estado y que, en el momento de pagar a la sociedad lo que le deben, se declaran libres de toda deuda y aun de todo agradecimiento. Ambas novelas se distinguen por su humorismo y por el vigor con que delatan el carácter pretencioso y la ostentación de ciertos aspectos del mundo moderno, así como la separación, quizá irremediable, entre el sistema educativo y la vida real. Las novelas de Wain, *Living in the Present (Vivir en el presente,* 1955), *The Contenders (Los competidores,* 1958) y *A Travelling Woman (Una viajera,* 1959), exponen los problemas de la desesperación, de la lucha por la vida de la relaciones sexuales, con planteamientos bien intencionados, pero con escasa imaginación y caracteres pocos definidos. Sus demás narraciones, desde *Strike the Father Death (Matar al padre a golpes,* 1962) hasta *A Winter in the Hills (Un invierno en las colinas,* 1970) son obras de aleccionamiento, experiencia, sensación de soledad y sentido de independencia y resposabilidad. Más que un novelista logrado, John Wain es un crítico de la sociedad inglesa contemporánea.

Amis. La novela *Lucky Jim* (1954), de Kingsley Amis (n. 1922)[66], describe humorísticamente la sociedad inglesa de la posguerra, y ridiculiza el ambiente de una universidad provinciana. El protagonista es un joven profesor incapaz de abrirse paso en el campo académico. Este profesor fracasado, que, por un golpe de suerte, logra casarse con una mujer de nivel social superior al suyo, es el prototipo de los anti-héroes de las novelas de Amis. Las tres obras siguientes de éste son repeticiones poco afortunadas de *Lucky Jim;* la mejor es *Take a Girl Like You (Llévate a una chica como tú,* 1960). *One Fat Englishman (Un inglés gordo,* 1964) y *The Egyptologists* (1966) atacan cómicamente al vicio. *The Anti-Death League (La liga contra la muerte,* 1966), es una especie de novela simbólica en que, bajo la

[65] Cándido Pérez Gállego, «John Wain», en *Literatura y rebeldía en la Inglaterra actual,* Madrid, C. S. I. C., 1968. Pierre Yvard, «John Wain: Revolte et neutralité», en *Études Anglaises,* Paris, Octobre 1970. Las novelas de John Wain han sido publicadas por las Editoriales londinenses Secker and Warburg y Macmillan. Sus narraciones breves, por Macmillan.

[66] Cándido Pérez Gállego, «Kingsley Amis», en *Literatura y rebeldía en la Inglaterra actual,* Madrid, C. S. I. C., 1968. James Gindin, «Kingsley Amis», en *Contemporary Novelists,* ed. by James Vinson, London, 1976. Las novelas de Kingsley Amis se han publicado por las Editoriales Hartcourt Brace, de New York, y Gollancz y Cape de Londres.

apariencia de una unidad secreta de defensa bélica, parece ocultarse una diatriba contra la Divinidad por permitir tanto mal en el mundo. En *I Want It Now (Lo quiero ahora,* 1969) se expone una clase de oportunismo en que el protagonista y una joven de buena familia llegan a la conclusión de que ambos como pareja son menos malos que individualmente. *Girl, 20* (1971) es una delación del permisivismo de la sociedad actual y una defensa de la familia; propugna la aplicación rígida de los códigos morales del pasado cercano. *The Riverside Villas Murder (El asesinato en R.V.,* 1973) es una novela detectivesca, de sexo y asesinato, cuyo protagonista es un adolescente de los años treinta. *Ending Up (Conclusión,* 1974) muestra la transformación que se opera en un hombre, inteligente y perverso, al conocer que se le acerca la muerte, y la actitud negativa y destructora que adopta ante sus compañeros. Ni Amis ni Wain han superado como novelistas sus primeras obras; su producción parece precipitada, y no acaban de alcanzar la madurez y pericia que se esperaba de ellos.

Elizabeth J. Howard. Elizabeth Jane Howard (n. 1923)[67], casada con Kingsley Amis, es una novelista de finísimas cualidades literarias, cuyo propósito no es la promoción social ni la interpretación de valores; el objeto de la novela consiste, para ella, en describir al modo tradicional la manera de ser de las personas y las relaciones existentes entre ellas. Desde *The Beautiful Visit (Hermosa visita,* 1950) hasta *Odd Girl Out (Afuera la que sobra, 1972),* ha escrito varias novelas, en las cuales ha conseguido, sin pretensiones, niveles artísticos superiores a los de no pocos de sus contemporáneos que han logrado más éxito manipulando temas y técnicas más oportunistas. *The Long View (Larga perspectiva,* 1956) se desarrolla, con sus cinco partes, en sentido temporal inverso, desde 1950 hasta 1926; es obra muy bien estructurada, que describe las relaciones humanas de dos generaciones en el escenario londinense. *A Sea Change (Un cambio de mar,* 1960), novela de tipo tradicional, simboliza en los desplazamientos geográficos los cambios psicológicos de los personajes. El núcleo argumental lo constituye el amor que un escritor de edad avanzada siente por su secretaria, joven amable, discreta e inocente, que le corresponde con una amistad respetuosa. Un golpe oportuno de la vida pone las cosas en su sitio; no ha pasado nada, y el veterano escritor devuelve su cariño a su esposa. *After Julius (Después de J.,* 1965) es otra novela bien articulada que, como las anteriores, atribuye gran importancia al pasado para conocer el presente, así como las vidas y psicologías de los protagonistas. El pasado es importantísimo en las novelas de E. J. Howard para que los personajes se conozcan a sí mismos, y adquieran un nivel moral en que la responsabilidad y el deseo de no causar daño a los demás son indispensables para conseguir la felicidad y romper el cerco del aislamiento. En *Odd Girl Out* (1972) se manifiestan las complicaciones que la necesidad de protección impone

67 James Gindin, «Elizabeth Jane Howard», en *Contemporary Novelists,* ed. by James Vinson, London, 1976. Las novelas de Elizabeth Jane Howard se han publicado en la Editorial Cape, de Londres.

a una pareja cuando ésta despide a una jovencita amoral que les había propuesto vivir con ellos estableciendo un triángulo amoroso. En sus novelas —y en ésta especialmente— E. J. Howard expresa la opinión de que la mujer es más responsable, más afectuosa, y más generosa con los demás de lo que suele ser el hombre. Insiste en la necesidad de la presencia del padre en la familia para que las hijas se sientan seguras y bien orientadas; no se puede suplir en la conciencia de la hija la ausencia del padre ni proporcionarle el equilibrio necesario en las relaciones con el hombre que un día ha de ser su marido.

Middleton. Stanley Middleton (n. 1919)[68] y Alan Sillitoe (n. 1928) siguen una dirección rectilínea de advertencia o acusación. La idea de Middleton al novelar, según afirma él mismo[69], no consiste sólo en desarrollar una narración interesante, sino en mostrar la complejidad de los caracteres y móviles humanos, haciendo vivir a los personajes de acuerdo consigo mismos, incluso cuando se desvían de su conducta normal. Middleton gusta de sorprender a sus personajes en un momento de crisis, para obligarlos a obrar y expresarse según la realidad de su ser recóndito. La acción se desenvuelve generalmente en un período breve, y el argumento busca directamente la impresión causada por un acontecimiento importante o por una ruptura en las relaciones individuales. No describe caracteres profundos ni perfectos, ni pretende ofrecer soluciones satisfactorias de los problemas que plantea: deja que el lector saque por sí mismo las conclusiones oportunas, que de ordinario implican más o menos claramente una finalidad moral. Desde *A Short Answer (Una respuesta breve,* 1958) hasta *Ends and Means (Fines y medios,* 1977), son diecisiete las novelas escritas por Middleton; en general siguen la línea de E. M. Forster en cuanto a la dificultad de establecer libremente relaciones humanas adecuadas, aunque la importancia que en ellas adquiere la sexualidad podría vincularlas con Laurence. Son obras muy representativas en este sentido: *Two's Company (Una pareja,* 1963), que expone los obstáculos para unas relaciones amorosas satisfactorias entre dos personas de distinta clase social; *Terms of Reference* (1966), que se refiere a los problemas de un matrimonio en el que los cónyuges proceden de diferente tradición cultural, y *Brazen Prison (Prisión de bronce,* 1971), que describe la situación de un novelista obligado a contemporizar con las exigencias de su esposa, que pertenece a una sociedad opulenta, y las de otra mujer, de la que se había enamorado en su juventud. *Ends and Means* (1977) es una novela intensamente emotiva, cuyo argumento se desarrolla en torno a la familia de un autor que se enfrenta con el adulterio y el suicidio. En esta obra, los afectados son tres matrimonios que, al parecer, se bastan y son felices; pero las tensiones internas están a punto de aflorar y romper la aparente armonía. Es precisamente la sensibilidad ante la vida real de sus personajes lo que caracteriza las

[68] Shirley Toulson, «Stanley Middleton», en *Contemporary Novelists,* ed. by James Vinson, London, 1976. Las novelas de Stanley Middleton han sido publicadas por la Editorial Hutchinson, de Londres.

[69] *Contemporary Novelists,* ed. by James Vinson, London, St. James Press, 1976, pág. 950.

novelas de Middleton y les da un matiz peculiar. Ante la frecuente reserva crítica de que estas novelas son marcadamente didácticas, conviene pensar que también lo son obras como *El Paraíso perdido* de Milton y la *Pasión de San Mateo* de Bach.

Sillitoe. El objetivo principal de Alan Sillitoe (n. 1928)[70] consiste en delatar la opresión económica, y la discriminación social que sufren las clases humildes en un mundo capitalista. Las objeciones de la crítica contra Sillitoe como novelista no son precisamente ideológicas, sino de carácter estético; el defecto principal que se le achaca es la precipitación. La enfermedad publicitaria se está convirtiendo en grave epidemia para no pocos creadores y críticos. Sillitoe empezó con bastante fortuna con *Saturday Night and Sunday Morning (La noche del sábado y la mañana del domingo,* 1958), cuyo protagonista es un trabajador bien retribuido que lleva en la conciencia el peso vindicativo de las vejaciones sufridas por sus antepasados. La novela se desarrolla en un ambiente laboral, un mundo bullicioso, pero cercado por las invisibles murallas del poder económico. En *The Loneliness of the Long Distance Runner (La soledad del corredor de fondo,* 1959), el problema de la afirmación personal frente a lo establecido se resuelve con la decisión de un joven preso, corredor de fondo, que prefiere perder la carrera para no dar satisfacción al jefe de la cárcel. El preso considera que su libertad personal vale más que el prestigio y la comodidad que puede conquistar con su triunfo. Desde *The General* (1960) hasta *Flame of Life (Llama de vida,* 1974) Sillitoe escribe, entre otras novelas, *The Death of William Posters (La muerte de W. P.,* 1965) y *A Tree on Fire (Un árbol incendiado,* 1967), que defienden la importancia del trabajo duro y productivo, enaltecedor del hombre, y delatan la actitud parasitaria y vacía adoptada por gran parte de la clase trabajadora inglesa con la consiguiente humillación interior y aniquilación de su espíritu. La habilidad de Sillitoe para la narración breve es extraordinaria. En *The Second Chance (La segunda oportunidad,* 1981) agrupa varios cuentos que exponen con gran realismo la dureza de la vida. El que da título al volumen describe a un matrimonio de mediana edad que perdió a su hijo en la guerra. Un día, en un bar, el marido se encuentra con un joven que tiene un misterioso parecido con su hijo piloto, y se lo lleva a casa para proporcionar alegría a su mujer. Es como un ejercicio de posesión, en el que ambas partes hallan consuelo. Sillitoe ha ampliado su primitivo campo de acción, y lo mismo escribe ahora sobre los «cocktail parties» de Londres N.W. 5, que sobre el curioso mundo semiurbano y semirrural de la zona carbonera del condado de Nottingham. Más importante es el hecho de que, siendo accidental el material que la vida presenta al escritor, éste posea el talento de traducirlo en iluminadas narraciones cuya arquitectura novelesca y realidad de detalle constituyan auténticas obras de arte.

---

70 Cándido Pérez Gállego, «Alan Sillitoe», en *Literatura y rebeldía en la Inglaterra actual,* Madrid, C. S. I. C., 1968. James Gindin, *Contemporary Novelists,* ed. by James Vinson, London, 1976. Las novelas de Alan Sillitoe se encuentran en las Editoriales londinenses W. H. Allen y Macmillan.

NOVELA DE AMBIENTE UNIVERSITARIO

En los últimos decenios, la proliferación de cátedras de lengua y literatura inglesas en las universidades británicas, ha dado lugar a que no pocos profesores se hayan dedicado más o menos asiduamente a escribir novelas relacionadas con la universidad.

Bradbury. Malcolm S. Bradbury (n. 1932)[71], profesor de la Universidad de East Anglia (Norwich) y crítico literario, es el novelista más representativo en esta tendencia. Pero lo que escribe sobre el mundo universitario no se limita a él, sino que, ampliando el escenario es un trasunto de lo que sucede en la sociedad moderna. Bradbury es un liberal formado en el individualismo humanista y condicionado por los valores de la llamada sociedad burguesa. Hombre introspectivo y serio, se da cuenta de que las puertas se van cerrando para las personas que representan esta forma de cultura, porque el rumbo de la historia parece ir hacia un colectivismo en el que va a ser difícil conservar lo privado y personal, que es precisamente lo que fomenta la individualidad y hace que los hombres sean distintos. Esta perspectiva le preocupa, y a medida que tiene mayor conciencia del camino gregario hacia el que se siente empujada la humanidad, y de la amenaza que ello supone para el individuo, su expresión cómica tiende a oscurecerse. De aquí la diferencia de tono entre su primera novela, escrita cuando era estudiante, y la última, publicada quince años después. *Eating People is Wrong (Está mal comerse a la gente,* 1959) es una novela predominantemente cómica, en la que se ve el mundo académico e intelectual desde fuera, se proyectan contra él toda clase de ironías, y se señalan sus deficiencias y contradicciones. Pero, aceptada esta visión y su comicidad, la obra permanece dentro de un esquema de respeto y aceptación general de los valores intelectuales y universitarios, y deja muy bien sentado que lo que no se debe hacer es aprovecharse de los demás en contra de los principios éticos y de las buenas formas. El título procede de la afirmación de un africano a quien esta idea le suscitaba algo nuevo y significativo. *Stepping Westward (En dirección oeste,* 1966), como el título sugiere, traslada el escenario a los Estados Unidos, y ofrece una visión satírica, muy viva y eficaz, del ambiente académico norteamericano. Walker es un escritor inglés que ha sido invitado por la Benedict Arnold University, situada «cerca de un punto en donde chocan los diferentes oestes», y allí coincide con un intelectual reaccionario, procedente de un país centro-europeo, y una complicada joven neoyorkina con la que se fugará a México a mitad del trimestre. En su viaje de ida, se encuentra con no pocos norteamericanos que regresan de Europa, entre los que se incluye un grupo universitario de tocadores de gaita, ocasión que el autor aprovecha para sacar a relu-

[71] William Bitner, «Malcolm Bradbury», en *Contemporary Novelists,* ed. by James Vinson, London, 1976. María Socorro Suárez, *Malcolm Bradbury, crítico y novelista,* Universidad de Oviedo, Tesis doctoral, 1978. Las novelas de Malcolm Bradbury han sido publicadas por la editorial Secker and Warburg, de Londres.

cir, con benévolo humorismo, varios aspectos y rarezas de los estadounidenses. El viaje de Nueva York a California y regreso también da motivo para insistir cómicamente en esta clase de crítica del hombre norteamericano. La secuencia académica, que constituye la parte central del libro, sirve de eje polarizador de estos episodios cómicos y críticos, y queda unificada por una dramática situación en la que, una crisis paranoica de anticomunismo, típicamente norteamericana, hace que los profesores presten juramento de fidelidad a los Estados Unidos. Esto le parece a Walker una exageración, y como ciudadano británico se niega a unirse a tal juramento, lo cual levanta gran revuelo. De la crítica civilizada y humorística del mundo universitario —e, implícitamente, de la sociedad en general— de estas dos novelas, pasamos a *The History Man (El dueño de la historia,* 1975), que transforma la efervescente comicidad de las dos novelas anteriores en una visión pesimista del hombre actual. El determinismo se impone, y el hombre que, por ideología o ambición, toma este tren, domina la situación y se convierte en el dueño de la historia. En esta novela, el modelador de los acontecimientos es Howard Kirk, de cuya figura hace Bradbury un retrato destructivo: intelectual, refinado, arrogante, quizá menos impulsado por sus ideales que por la importancia que va adquiriendo en una sociedad cuya desaparición profetiza y anhela. Instigado por su mujer, Howard Kirk se ha encumbrado desde su humilde origen hasta una posición de gran influencia en el Departamento de Sociología de una universidad inglesa moderna. Está siempre en buenas relaciones con las fuerzas estudiantiles, y organiza fiestas y reuniones en que el desprecio a los prejuicios se manifiesta con espectacular arrogancia: busca sin cesar contactos amorosos con sus colegas profesoras y con sus alumnas. La imagen que de él ofrece Bradbury es despiadada, por ejemplo cuando lo muestra ganando en el juego partida tras partida, aunque para ello tenga que utilizar las trampas y la traición. Ni como hombre, ni como marido, ni como profesor, es Kirk una persona éticamente aceptable; constituye una negación de los valores tradicionales. No le importa su fracaso matrimonial; no le inquieta su mal comportamiento humano ni su falta de solidez profesional; lo único que le interesa, y lo consigue, es trepar, confundir, arrollar, arrastrar. Sus esfuerzos desesperados persiguen un solo fin: su afán de poder, el auge de su popularidad. Para alcanzar su meta, todos los medios son buenos «Su corazón; ¡Dios santo!, sangra por las víctimas. Y las halla en todas partes. Las únicas que no ve son las de sus atropellos». Con todo, a pesar del cúmulo de aspectos negativos de su personalidad, Kirk triunfa en la novela, y la moraleja, sangrante y pesimista, es que la sociedad actual camina, sin poner resistencia, de la mano hábil y dura, hipócrita y resuelta, corrompida y alegre, de los muchos Kirk que pueblan el mundo moderno. *Rates of Exchange (Tipos de cambio)* novela en proceso de elaboración, es un reportaje socio-político de la situación de uno de los países incluidos en la órbita de Rusia. Satiriza a un profesor colocado en una institución cultural británica, de la que se sirve para introducirse en un ambiente internacional, de viajes agradables, contacto con sonrientes azafatas, familiaridad con la jerga de los aviones, asistencia a recepciones en que se habla

el inglés peculiar de las distintas áreas de este ámbito internacional, disponibilidad de elegante indumentaria acomodada a las circunstancias climáticas o sociales, y variados entornos donde el protagonista se mueve como si fuera un experimentado viajante de la cultura. Bradbury manifiesta cualidades excepcionales para relatar en una obra cómica, de indiscutible calidad artística, las múltiples experiencias de su personaje en el ejercicio de las actividades que desarrolla en la conocida organización cultural a la que está parcialmente vinculado. *Dressed Up and Nowhere to Go (Acicalados y sin tener adonde ir,* 1962) es un conjunto de narraciones breves, adobadas con la inteligente comicidad que caracteriza a su autor. Bradbury percibe la incertidumbre ideológica en que se encuentran muchos intelectuales de talante liberal, critica el oportunismo tanto de los radicales como de los conservadores y censura el afán del hombre actual por intervenir en la marcha de la historia.

Fowles. John Fowles (n. 1926)[72] es un novelista muy interesado por la caracterización de sus personajes. En sus manos el mito y el artificio se transforman en narraciones que evocan las realidades presentes, la literatura, la historia y las artes en un abigarrado conjunto. Una de sus principales preocupaciones es el enigma de la feminidad. Sus novelas abordan con interés el tema de la incomprensión de la mujer por el hombre, y tratan de descubrir los medios racionales de que se vale el varón para penetrar el misterio de la personalidad femenina. En este empeño, las investigaciones de sus protagonistas masculinos resultan incompletas, y parciales sus intentos de comprensión. Frustrados al reconocer que actúan en un mundo que sólo son capaces de comprender a medias, adoptan los procedimientos de captura, deserción y duplicidad que vemos en sus tres primeras novelas. En *The Collector (El coleccionista,* 1958), Fowles trata de investigar los móviles psicológicos que impulsan a un joven a conseguir, encerrar y disecar a la muchacha de la que está convencido de haberse enamorado. Frederick Clegg es un individuo solitario que se dedica a coleccionar mariposas. Un golpe de fortuna en las quinielas le pone en condiciones de llevar a cabo su fantasía más obsesionante: hacer que figure en su colección una joven bellísima, a la que cree amar apasionadamente. La obra es un inquietante estudio de amor mal entendido y sexualidad extraviada. En *The Magus (El mago,* 1966; rev. 1976), novela de gran extensión, el autor amplía su campo de interés hacia el misterio y la magia, y desarrolla una complicada serie de procedimientos histriónicos para encantar, esclavizar e instruir a un joven británico que ha aceptado un puesto de profesor en una isla griega. El mago, que da título a la obra, desencadena con estudiada precisión una serie de reacciones entre los personajes, para demostrar lo difícil que es llegar a distinguir dónde se hallan los límites de la responsa-

---

72 Malcolm Bradbury, «John Fowles», en *Possibilities: Essays on the State of the Novel,* Oxford University Press, 1972. William J. Palmer, *The Fiction of John Fowles,* University of Missouri Press, 1974. James Gindin, «John Fowles», en *Contemporary Novelists,* ed. by James Vinson, London, 1976. Peter J. Conradi, *John Fowles,* London, 1982. Las novelas y narraciones breves de John Fowles se encuentran en la Editorial Cape, de Londres.

bilidad, o cuáles son los condicionantes de no pocas acciones humanas que parecen realizarse de un modo forzoso. La línea divisoria entre la realidad y la ficción, el pasado y el presente, el mito y la historia, nunca queda clara en esta novela; en ella, como sucede con frecuencia en la vida, los hombres carecen del conocimiento exacto del influjo que los acontecimientos u otros hombres pueden haber ejercido sobre ellos. El autor investiga las sinuosidades de las relaciones humanas. La presencia de la mujer actúa de catalizador constante, a pesar de que las jóvenes Alison, June y, sobre todo, Julie, figuras evanescentes y contradictorias, no llegan a grabarse en la conciencia de su amante, protagonista del relato. El influjo de *The Tempest* de Shakespeare sobre *The Magus* es evidente, y muy eficaz el paralelo. El argumento viene a demostrar que el hombre está sometido a unas fuerzas rectoras, o paga caro el precio de su libertad al tener que enfrentarse con el azar o la contingencia. Sin embargo, el riesgo vale la pena, y el mago de la novela —como un mentor o un dios limitado— irá retirando su poder orientador a fin de que su patrocinado vaya haciendo frente a las circunstancias y merezca ser libre. La mejor novela de Fowles es *The French Lieutenant's Woman (La mujer del teniente francés,* 1969). En ella toma como base narrativa un argumento de trasfondo victoriano, en cuyo desarrollo deja a cargo del lector discernir el frecuente anacronismo, la parodia, la investigación y las distintas pruebas de que la naturaleza del tiempo y de la historia está sujeta a condiciones. Los personajes Charles Smithson y Sarah Woodruff pugnan por romper el cerco de la hipocresía y la opresión de la época, y en su actuación alcanzan relieve dramático. La figura de Sarah tiene especial atractivo; mujer independiente y enigmática, solitaria y apasionada, fascinadora e inquietante, tiene precisamente las cualidades que la sociedad inglesa de su tiempo está menos preparada para comprender. El autor se sirve de múltiples alusiones y procedimientos literarios, históricos y artísticos, para mostrar cuándo se refiere al pasado, al presente o a un tiempo indeterminado, y acaba la novela de dos distintas formas para indicar posibles soluciones en el relativismo de la vida. Es una obra misteriosa y brillante, abundante en ideas, documentación social y teorías estéticas. La historia amorosa de sus personajes principales constituye una exposición artística, muy intelectualizada, de la represión sexual y los convencionalismos socioculturales en la Inglaterra de la segunda mitad del siglo XIX. *The Ebony Tower (La torre de ébano,* 1974) consta de cinco narraciones que van desde lo ingenioso y lo urbano hasta el erotismo elegante y muestran las cualidades estilísticas, poéticas y de estructura y caracterización de las novelas de Fowles. *Daniel Martin* (1977) es el retrato de un inglés actual que quiere verse a sí mismo y a su tiempo en los espejos del pasado y del presente, en un marco internacional y a lo largo de los treinta años más importantes de su vida. La novela está repleta de situaciones dramáticas dialogadas, intercaladas en una narración densa; el protagonista aparece sucesivamente en los días de su infancia en Devon, en sus románticos amores con una chica de la vecindad, en sus estancias en Oxford y Londres, en el hedonismo, amablemente satirizado, de

Hollywood, y en sus viajes; espléndidamente narrados, por Egipto y Siria. A pesar de su modernidad de concepto y expresión, y de la franqueza con que expone las relaciones entre los sexos, *Daniel Martin* se halla en la línea tradicional de la gran novelística inglesa. Por un lado, parece exponerse en ella la resistencia de la conciencia católica frente al permisivismo amoroso de nuestro tiempo; por otro, se estudia la dificultad con que tropieza el hombre para establecer contactos humanos con libertad auténtica. Laurence y Foster pueden tenerse en cuenta como precedentes. En *Daniel Martin* se desarrolla la relación de dos amigos, Daniel y Anthony, con dos hermanas, Nell y Jane. La buena pareja la formarían Daniel y Jane; pero, por varias razones, Jane se casará con Anthony, y Daniel, con Nell. Daniel y Jane saben que se han equivocado. Pasa el tiempo. El matrimonio Daniel-Nell fracasa, y Daniel se va a Hollywood, donde escribe para el cine. Regresa a Inglaterra, llamado por Anthony, que, gravemente enfermo, quiere ver antes de morir a su viejo amigo. Celebrada la confidencial entrevista de Daniel y Anthony, éste se suicida, para que Jane y Daniel realicen en su madurez lo que por causa o culpa de Anthony no pudieron o no supieron hacer en su juventud. El viaje de Daniel y Jane a Egipto los prepara para volver a la base sentimental de sus tiempos de estudiantes en Oxford. Las novelas de Fowles son obras extensas y eruditas, a veces influidas por la filosofía existencialista, por Freud y por el budismo Zen. En ellas se insiste en que el hombre es un ser dominador o dominado, y en que, después del fracaso, la vida, como también la historia, puede presentar una segunda oportunidad. En los Estados Unidos se considera a Fowles como un maestro del arte narrativo moderno.

La selección presentada en este subcapítulo sobre la novela inglesa del siglo XX es una muestra de la vitalidad del género en nuestro tiempo. La frecuente aseveración de que la novela se está muriendo es un tópico desprovisto de base. Resulta absurdo que pueda desaparecer un género literario tan arraigado en la sociedad y portador de tantos valores humanos, estéticos e intelectuales. Es posible que no tenga la certera orientación de otros períodos; puede carecer de cultivadores de máxima talla; pero indica falta de visión afirmar que el género se extingue. No se puede hablar de la muerte de la novela; una exposición general como la presente muestra su vitalidad. Es cierto que las grandes figuras de los novelistas victorianos no han sido superadas, a no ser —y esto, relativamente— en la técnica; también lo es que no existen hoy novelistas como los que destacaron en el primer tercio de nuestro siglo; pero los últimos decenios han visto un renacimiento del simbolismo, injertado en el realismo, que debe ser considerado como un importante logro artístico. Y si el novelista actual, en vez de retraerse al campo subjetivo, se proyecta hacia zonas más amplias, donde los protagonistas y los ambientes sociales se funden en una unidad que refleja los problemas presentes, la novela inglesa sigue teniendo tantas posibilidades como en los grandes momentos de los siglos XVIII y XIX.

3. EL TEATRO INGLÉS DEL SIGLO XX

El siglo XX inglés, en lo que al teatro se refiere, es una encrucijada de tendencias semejantes a las de la poesía y la novela. Otras épocas del teatro —como el Renacimiento o la Restauración— presentan una perspectiva más regular y más organizada; pero el siglo XX, algo así como el XVIII, presenta un abanico de posibilidades y utiliza una gama de recursos que, si tuviéramos que caracterizar sus orientaciones, técnicas y contenidos con dos palabras, éstas serían pluralismo y eclecticismo. El género dramático inglés entra en el siglo XX sobre la ola de la comercialización de los escenarios; pero esta ola provoca una reacción desde el Abbey Theatre de Dublín (1903), el Gaiety Theatre de Manchester (1907), el People's Theatre de Newcastle (1911) y otros clubes y compañías de aficionados, que, en distintos lugares del país, bajo el patrocinio de individuos o entidades, emprenden un camino de autenticidad y exigencia. Tomando como punto de partida la renovación teatral realista inaugurada en Inglaterra por T. W. Robertson hacia 1865, continuada por H. A. Jones y A. Pinero y, apoyada en la habilidad técnica de Oscar Wilde y en la capacidad dialéctica de Bernard Shaw, el drama inglés del siglo XX ha ido recogiendo los sucesivos ecos del ambiente social y de los acontecimientos históricos, y ha logrado verterlos en moldes artísticos que reflejan con sinceridad los problemas de cada momento [1].

EL DRAMA CRÍTICO, SOCIAL Y REALISTA DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX

El teatro —como las demás formas de literatura— suele ser una respuesta a las sugerencias ambientales o personales, aunque el lector y el crítico sólo consideren auténticas las soluciones más acordes con sus intereses. Los problemas con que se enfrentaba Inglaterra a principios de nuestro siglo, si no iguales, eran tantos y tan importantes como los que acosan a la comunidad británica actual. Ante ellos reaccionaron los dramaturgos de la época, aleccionando, discutiendo, proponiendo y exponiendo mediante el poderoso instrumento de la escena.

[1] Frederick Lumley, *New Trends in 20th Century Drama*, London, 1969. Bamber Gascoigne, *Twentieth-Century Drama*, London, 1970. Allardyce Nicoll, *English Drama 1900-1930*, Cambridge, 1973. Una Ellis-Fermor, *The Irish Dramatic Movement*, London, 1964. Robert Speaight, *Drama since 1939*, London, 1947. J. C. Trewin, *Drama 1945-50*, London, 1951. J. W. Lambert, *Drama in Britain, 1964-1973*, London, 1974. *Contemporary Theatre*, by Clifford Leech, Allardyce Nicoll, Kenneth Muir, etc., London, 1968. John Russell Taylor, *Anger and After*, London, 1969. John Rusell Taylor, *The Second Wave. British Drama for the Seventies*, London, 1971. James Vinson (editor), *Contemporary Dramatists*, London, 1977. Oleg Kerensky, *The New British Drama*, London, 1978. Pilar Hidalgo, *La ira y la palabra (Teatro inglés actual)*, Madrid, 1978. Ronald Hayman, *British Theatre since 1955*, Oxford University Press, 1979.

Shaw. Atraído, como Oscar Wilde, por la afición a la paradoja más intelectual que retórica, en el umbral de la época contemporánea aparece Bernard Shaw (1856-1950)[2], indiscutiblemente la figura más importante del teatro inglés de la primera mitad del siglo XX. Desde *Widowers' Houses* (1982) hasta *Buoyant Billions* (1949) transcurren cincuenta y siete años de producción dramática, que constituyen la carrera teatral más larga de toda la literatura inglesa y un caso excepcional de ingenio y vitalidad en la literatura universal.

Shaw nació en Dublín, pero a los veinte años se trasladó a Londres, donde simpatizó con el socialismo y se dedicó a la crítica teatral y musical, divulgando a Ibsen y a Wagner con sus trabajos *The Quintessence of Ibsenism* (1891) y *The Perfect Wagnerite* (1898). Fue el promotor del teatro de ideas en Inglaterra y el predicador de sermones dramáticos contra los errores, contradicciones, sandeces y vicios sociales del período; ningún otro escritor enriquece el teatro de su tiempo con tanto ingenio, humor y amenidad intelectual. Shaw es también un verdadero maestro en el uso de la paradoja. Desde el primer momento, introduce en su actividad dramática los problemas sociales o intelectuales que tiene a la vista: en *Widowers' Houses* censura la riqueza adquirida por los dueños de las barriadas humildes que viven en los palacetes de la gran ciudad; en *Arms and the Man* hace una exposición antirromántica y satírica de la glorificación de la guerra, y en *Mrs. Warren's Profession,* ataca a la prostitución como negocio de personas aparentemente respetables. Pero no deben esperarse de Shaw idealismos ni sentimentalismos en el tratamiento de estos temas, sino una sana filosofía de la vida que, con mucho sentido común y gran realismo, pone al desnudo los defectos y vicios de los hombres sin atender a su condición social. Nada escapa a su múltiple actividad intelectual. En el conjunto de sus cincuenta y tres damas, censura, a lo largo de más de medio siglo, las contradicciones de la literatura, del arte, de la medicina, de la religión, de la política; la discriminación racial, y las formas, fórmulas y prejuicios sociales. Quijotesco campeón de la lucha contra los despropósitos en que se enreda la humanidad de todos los tiempos, Shaw es un racionalista que —como Chesterton— en nombre de la razón y observando el mundo desde la razón, critica las sinrazones del mundo del modo más áspero y divertido.

Intentar delinear siquiera las orientaciones de la producción dramática de Shaw sería casi imposible, pues con cada drama irrumpe en un campo nuevo; pero hay que reconocer que toda su obra es audaz y paradójicamen-

[2] G. K. Chesterton, *George Bernard Shaw,* London, 1909; 1935. Hesketh Pearson, *Shaw: His Life and Personality,* London, 1947; Postscript, 1951. Eric Bentley, *Shaw: A Reconsideration,* New York, 1947; 1957. William Irvine, *The Universe of G.B.S.,* New York, 1949. St. John Ervine, *Shaw: His Life, Works and Friends,* London, 1956. Martin Meisel, *Shaw and the Nineteenth-Century Teatre,* Princeton, N. J., 1963. C. B. Purdom, *A Guide to the Plays of Bernard Shaw,* New York, 1965. Bernard Shaw, *Works* (33 vols.), London, 1930-8. Idem, *Works,* Standard Edition (34 vols.), London, 1931-51. Idem, *Complete Plays,* London, 1931; 1965. Idem, *Selected Plays and other Writings,* ed. W. Irvine, New York, 1956. Idem, *Complete Plays with Prefaces* (6 vols.), New York, 1962.

te original y presenta una compacta unidad estilística y un fondo filosófico racionalista [3].

Dos dramas de problemática social, que presentaban temas muy vivos a fines del siglo XIX y principios del XX, son *Widowers' Houses (Casas de viudos,* 1892) y *Mrs. Warren's Profession (La profesión de la Sra. W.,* 1893). El primero señala la tremenda llaga de la gran ciudad contemporánea: los suburbios, los barrios pobres y los propietarios que se enriquecen a costa de ellos. Pero Shaw no es un aprendiz de político ni un demagogo en busca de renombre, sino un escritor sincero; no se debe esperar de él un ataque frontal contra el Estado, ni contra los que viven en suntuosas mansiones gracias a los beneficios que obtienen de los suburbios. Shaw sabe que el mal es más profundo y no se arriesga a una delación superficial e inútil. Tiene presente la enorme complejidad de la civilización moderna, y esto supone mucho más que la dramatización de un argumento basado en opresores y oprimidos. Hay que llegar a lo cimientos de la sociedad y operar desde ellos. Lo demás sería perder el tiempo. Shaw presenta como personaje principal al Dr. Trench, hombre idealista, de buena familia, recién graduado en medicina, quien, enamorado de una joven de buena posición, Blanche Sartorius, tiene escrúpulos en recibir su dote, ya que el hecho de ser ella hija de capitalista, hace suponer a Trench que aquel dinero procede de rentas arrancadas a los humildes. Pero lo cierto es que, según Sartorius, su futuro suegro, casi todo el dinero está, por una circunstancia u otra, manchado de grasa o de lágrimas. El idealismo del protagonista se irá ablandando al descubrir que sus propios ingresos tampoco son muy limpios, ya que su origen último está en una hipoteca de Sartorius sobre el suburbio donde él ejerce. Poco a poco, el Dr. Trench se deja envolver en la red de realismo que el mundo tiende a todos sus hijos, y hacia el fin del drama lo vemos confabulado con Sartorius y su cobrador de rentas a fin de conseguir ganancias todavía mayores. La acusación es, como se ve, despiadada; tanto más por venir de Shaw, que era socialista. Pero todo intento de llegar a alguna verdad sobre el hombre o la sociedad vale mucho más que el programa de cualquier partido político. *Mrs. Warren's Profession* es una obra tan dura como la anterior; su motivo es el problema de la prostitución, que se ha tratado con frecuencia desde un punto de vista romántico. No será éste el camino de Bernard Shaw, que seguirá una pauta ajustada a la realidad. En un régimen de libertad absoluta, la alcahuetería es una profesión como cualquier otra. Mrs. Warren, por tanto, es una mujer hábil, que conoce su oficio, carente de honorabilidad, pero remunerador, y ella lo ejerce con sabia vigilancia administrativa, para que rinda todo lo posible. Hasta cierto punto, su trabajo puede considerarse incluso

[3] Un esbozo simplificado de clasificación temática nos daría la siguiente sinopsis. Problemática social o individual: *Widowers' Houses, Mrs. Warren's Profession, Major Barbara.* Amor: *The Doctor's Dilema, Pygmalion, Heartbreak House, Buoyant Billions.* Matrimonio: *Getting Married.* Padres e hijos: *Misalliance, Fanny's First Play.* Novela y fantasía: *Arms and the Man, The Devil's Disciple, John Bull's Other Island.* Alta política: *The Apple Cart, Too True to be Good, The Millionëress.* Religión: *Androcles and the Lion, Saint Joan.* Evolucionismo: *Man and Superman, Back to Methuselah.*

como una especie de función social. Por eso aquí no se oculta nada: los personajes hablan con toda libertad de sus intereses, por sucios que sean en el fondo, y Shaw va rasgando con frío realismo el velo que los idealistas románticos y victorianos habían corrido sobre el tema. La solución debe ser otra: es preciso enfrentarse abiertamente con el problema con toda su brutalidad, sin sentimentalismo, y tratarlo con fría lógica. En el drama están implicados sir George Crofts, que apoya económicamente a Mrs. Warren para que pueda ampliar el negocio, y el reverendo Samuel Gardner, que en su juventud tuvo relaciones con ella, y resulta ser el padre de Vivie. Ésta está enamorada de Frank, hijo del reverendo, y, cuando se entera del conflicto, se marcha a Londres a ganarse la vida en una oficina. Allí va a buscarla su novio para decirle que su padre ha negado que Vivie sea hija suya. Pero la joven ha quedado tan dolida, al conocer el negocio de su madre y descubrir tanta corrupción, que renuncia a la madre y al novio. En vista de lo cual, Mrs. Warren declara que, en adelante, hará al mundo todo el daño que pueda, y procurará enriquecerse con ello.

Arms and the Man (Las armas y el hombre, 1894) es un ataque contra la visión idealizada del militarismo y de la guerra. El heroísmo militar es un invento de los que no van al frente. Shaw veía anticipadamente lo que ya entrado el siglo XX nos revelaron con incomparable fuerza emotiva los poetas ingleses de la Primera Guerra Mundial, sobre todo Wilfred Owen y Siegfried Sassoon. Shaw se dio cuenta muy a tiempo de que la guerra no es un concierto de trompetas y clarines, ni un espectáculo de caballos, banderas y colorido, sino una cosa muy seria y muy sórdida, algo brutal e inhumano, sin la elegancia y la gallardía que podría hacer suponer la presencia de los militares en un desfile, en una tertulia o en un sarao decimonónico. Aquí la discusión se traba entre el búlgaro Sergius, representante de un ejército convencional y de opereta, y el capitán Bluntschli, militar suizo, conocedor realista de la guerra moderna. Las señoras, con su idea peregrina de la guerra, llenan el cuadro y redondean la sátira, poniendo de relieve la actitud pacifista del autor. En *Man and Superman (Hombre y superhombre,* 1903) Shaw lanza la idea, tan inesperada como conclusiva, de que en la lucha de sexos no es el hombre quien triunfa, sino la mujer, pues es ella la que encarna la verdadera fuerza de la vida. En esta comedia, la protagonista, Ann (Ana) triunfa sobre un John Tanner (don Juan) que, a su pesar, se siente empujado hacia ella por una voluntad cósmica irresistible. *Major Barbara (La comandanta B.,* 1905) plantea el problema de la pobreza socorrida con el dinero ganado de manera no del todo moral. En este caso, una institución benéfica —el conocido Salvation Army— se encuentra ante el dilema de desaparecer o aceptar las aportaciones de un destilador de whisky y de un fabricante de armas. La ambientación de *Pygmalion* (1914) es de carácter lingüístico; pero el tema de la obra son las relaciones humanas nacidas al calor de la convivencia. Una humilde florista, Eliza Doolittle, a la cual un experto fonetista, Henry Higgins, enseña un inglés perfecto, se encariña con el profesor, a la vez que éste, al socaire de las experiencias científicas, siente que también su corazón se inclina hacia su alumna, que es, en cuanto a lenguaje y modales, verdadera

creación suya. Pero entre ambos se alza el problema del desnivel de clase social y de educación[4]. *Heartbreak House (La casa de la angustia,* 1916), en un trenzado de amores, amoríos y congojas, aborda el tema de la falta de visión de los gobernantes y de la carencia de propósitos del mundo moderno; es una gran obra, que presenta un cuadro romántico y melodramático de la Europa culta y ociosa de antes de la Primera Guerra Mundial, y termina con un lanzamiento de bombas como preludio de la guerra. La moraleja es que ni Europa ni el mundo podrán hallar el buen camino mientras los hombres y las naciones prefieran la barbarie y la muerte a la civilización y a la vida.

La confrontación crítica de las instituciones eclesiásticas y estatales con los dictados de la conciencia del individuo constituyen el tema de *Saint Joan* (1923), obra que, aunque no explora con profundidad la dimensión religiosa de las motivaciones de Juana de Arco, sí expone con objetividad e ironía los errores que cometen los hombres que hacen la Historia. El argumento contrapone la vida de Juana de Arco en la tierra y en el cielo, demostrando lo distintas que son las cosas de acá y las cosas de allá. Afortunadamente, la Iglesia sabe rectificar, y en el drama se trasciende el tiempo cuando aparece un emisario que lee el documento promulgado por la Santa Sede, en 1920, mediante el cual se anula el veredicto dictado contra Juana de Arco en 1431 y se la canoniza. *The Apple Cart (El carretón de manzanas,* 1929) se refiere al «carretón de manzanas» de la democracia, en una monarquía constitucional, demostrando que para la estabilidad de este sistema político es menester que haya un gobierno y unos ciudadanos preparados. La obra se sitúa en la Inglaterra de fines del siglo XX, en la corte del rey Magnus. La política ha dejado de interesar, y de la población electoral vota sólo el siete por ciento. La pobreza ha sido eliminada; todo el mundo vive cómodamente; Inglaterra surte de bombones el mercado mundial, y la economía del país está segura en manos de grandes hombres de negocios. Todo el mundo es feliz en Inglaterra. La comedia es una profecía del Welfare State, el sistema inglés actual. Sin embargo, no todo marcha satisfactoriamente. El gabinete ministerial está preocupado porque el rey ha pronunciado discursos que denotan una marcada independencia personal, y se ha permitido criticar al gobierno y expresar sus propias opiniones. Esto no lo puede tolerar su gobierno laborista, y, en consecuencia, se prohíbe que el rey pronuncie discursos, que tenga contactos directos con la prensa, y hasta se le suprime la facultad del veto. El rey Magnus pide unas horas para deliberar, celebra una reunión tan laboriosa como angustiosa con una comisión de hombres inferiores a él en todos los aspectos, y luego dedica la tarde a su querida, situación que el dramaturgo aprovecha para revelar facetas íntimas del monarca. El rey Magnus convoca de nuevo al gabinete, pero antes recibe al embajador de los Estados Unidos, quien le comunica que su gobierno ha decidido invalidar la Declara-

[4] El título deriva del escultor y rey de Chipre Pigmalión, que, enamorado de una estatua de mujer que había hecho, pidió a Afrodita que le diera vida y la diosa accedió a su ruego. En el *Pygmalion* de Shaw se basa la comedia musical *My Fair Lady* (New York, 1956; London 1958), con partitura de Frederick Loewe y libreto de A. J. Lerner.

ción de Independencia y unirse de nuevo al Imperio británico. El gobierno inglés no hace caso de ésta portentosa noticia. Lo que le interesa es saber qué ha decidido el rey sobre su comportamiento. El monarca les comunica su intención de abdicar. Asombrados los ministros aceptan la decisión. Pero después Magnus les manifiesta que se propone dedicarse a la política como un ciudadano corriente, y que presentará su candidatura por la circunscripción de Windsor en las próximas elecciones generales. Entonces se produce el inesperado vuelco de la plataforma democrática, pues los gobernantes no pueden permitir que Magnus se convierta en dictador de la Gran Bretaña por votación democrática. Ante esta perspectiva, el gobierno retira su ultimátum al monarca, y las cosas siguen como antes. *Shakes versus Shaw* (1949), dramita en verso blanco, es un diálogo en que Shakes —Shakespeare— se dirige a Shaw con malos modos por querer éste levantarse —pobre diablo inglés— con el cetro del teatro. Shaw se defiende con eficacia y le pide que, pues «ambos son mortales», le permita brillar un momento.

Al enfrentarse con los problemas de su tiempo, Shaw aportó al teatro inglés del siglo XX una fuerza dialéctica incuestionable y una extraordinaria vibración intelectual.

Galsworthy. La problemática de Shaw se ve reforzada, en cuanto a caracterización de los dramas de tesis de John Galsworthy (1867-1933)[5], basados todos en cuestiones sociales y en la fricción de las relaciones humanas. Galsworthy se caracteriza por la compasión y la simpatía que siente hacia el oprimido, y por su sensibilidad ante los desequilibrios de la máquina social. Sus obras están sólidamente estructuradas; los personajes sencilla y eficazmente caracterizados, y los temas son interesantes y portadores de mensajes oportunos y vivos. *The Silver Box (El estuche de plata,* 1906) es una protesta contra las desigualdades sociales, incluso en la administración de la justicia. El drama podría compendiarse en este enunciado: hay una ley para los ricos y otra para los pobres. Un joven de la buena sociedad que se embriaga e incluso roba evitará la cárcel, amparado por su familia, mientras que el desgraciado sin empleo no podrá evitar el verse preso por el mismo delito. En *Strife (Lucha,* 1909) se presenta la inquietante realidad de una huelga en una fábrica de Gales. Galsworthy refleja con escrupulosa imparcialidad las actitudes y comportamientos de patronos y obreros, tal como se manifiestan en la cerrazón de los dos protagonistas, ambos, a su modo, hombres fuertes y de firmes convicciones. El autor hace hincapié en el mayor sufrimiento de los obreros y de sus familias; pero, lejos de sentimentalismos, el drama viene a significar que las huelgas industriales constituyen un evidente despropósito. La solución final es la ya propuesta al principio, que, de haberse aceptado entonces, habría evitado muertes, tensiones y padecimientos por ambas partes. *Justice* (1910) es otra

[5] H. V. Marrot, *The Life and Letters of Galsworthy,* London, 1935. Dudley Barker, *The Man of Principle. A View of Galsworthy,* London, 1963. John Galsworthy, *Plays,* New York, 1928; London, 1929. Idem, *Ten Famous Plays,* London, 1941. Ver la bibliografía de J. Galsworthy en el capítulo X, subcapítulo 2, de esta obra.

obra sociológica, en la que se trata de demostrar que la reclusión solitaria no es sólo un insulto para la dignidad humana, pues conduce a la desintegración de la personalidad, sino que constituye una pérdida enorme para la sociedad misma. Este drama impresionó tanto a Winston Churchill que le impulsó a llevar a cabo una reforma legislativa en la materia. La dificultad de las relaciones entre las clases sociales a nivel individual se expone en *The Eldest Son (El hijo mayor,* 1912); un señor importante obliga a un subordinado suyo, que ha dejado embarazada a una joven, a que se case con ella; pero no puede admitir que su propio hijo quiera casarse con la doncella de la casa a la que ha puesto en el mismo estado. Coincidiendo con un período mayor de exaltación liberal en la política británica, el drama social inglés alcanza con estas obras su expresión más contundente. Los dramas que Galsworthy escribió en los años de desilusión que siguieron a la Primera Guerra Mundial *(The Skin Game —El timo—,* 1920; *Escape,* 1926, etc.) se centraron en problemas de carácter familiar y no obtuvieron la popularidad de los anteriores. *Loyalties (Lealtades,* 1922), el mejor de ellos, es un estudio del orgullo racial y de los convencionalismos sociales de la época. En todos se observa el dominio de las fuerzas abstractas, pero imperiosas, sobre el individuo, a pesar del interés de Galsworthy por reforzar la caracterización y dar relieve a la personalidad. Hombre profundamente humanitario, se esfuerza en proporcionar una visión objetiva de la vida, y, lejos de condenar tajantemente a los individuos, procura contrapesar sus virtudes y defectos, sin recurrir gratuitamente al sentimentalismo ni a la compasión.

Granville-Barker. Entre los dramaturgos situados en esta línea destaca el actor y crítico Harley Granville-Barker (1877-1946)[6], cuya temática general, semejante a la de Galsworthy, en vez de centrarse en el problema en sí, insiste en el análisis de los caracteres. Aparte de sus conocidas piezas *Prunella* (1904) y *The Harlequinade* (1913) —escritas, respectivamente, en colaboración con Laurence Housman y D. Clayton Calthrop—, que preludian una modalidad de teatro poético, Granville-Barker sobresale especialmente por presentar dramas conflictivos, cuyos problemas explora con inflexible realismo. En *The Marrying of Ann Leete (El casamiento de A. L.,* 1901) aborda, antes que G. B. Shaw en *Man and Superman,* el motivo de la fuerza de la vida, que en este caso impulsa a los hermanos George y Ann, a romper con las convenciones sociales que los rodean, para casarse con personas de clase social inferior. *The Voysey Inheritance (La herencia de V.,* 1905) es de temática parecida a la de *Mrs. Warren's Profession* de Shaw: un joven idealista, que al principio se rebela contra el negocio sucio de su padre, al morir éste, se esfuerza en sostenerlo, para salvar la reputación de su progenitor. Tal compromiso no puede darle la felicidad, pues

[6] C. B. Purdom, *Harley Granville-Barker. Man of the Theatre, dramatist and scholar,* London, 1955. M. M. Morgan, *A Drama of Political Man. A Study in the Plays of Barker,* London, 1961. Harley Granville-Barker, *Collected Plays.* (Watergate ed.) Foreword by J. B. Priestley, intr. by I. Brown, London, 1967.

su conciencia no le consiente «ni ser dueño ni esclavo del dinero». De este dilema lo salva su novia, al restablecer en él el valor y la personalidad que antes lo caracterizaban. *Waste (Destrucción,* representada en privado en 1907 y en público en 1936) se enfrenta con el problema del aborto: un joven de gran porvenir político se enamora de una mujer de extraordinaria belleza, pero carente de instinto maternal. Esto se pone de manifiesto tan pronto como van a tener un hijo, del cual la futura madre quiere deshacerse mediante una intervención quirúrgica. La operación, realizada contra la voluntad del marido, tiene infortunadas consecuencias físicas y morales para todos. El protagonista acaba suicidándose, agobiado por el dolor de la pérdida de la amada y del hijo, y desesperado por el ostracismo social en que se encuentra precisamente en un momento crítico de su carrera política. Granville-Barker tradujo al inglés obras de Martínez Sierra y de los hermanos Álvarez Quintero.

Masefield. El empuje de la nueva escuela dramática llevó al poeta John Masefield (1878-1967)[7] a probar suerte en un género que no era exactamente el suyo. Masefield se orientó hacia la vertiente trágica y poética, y algunos de sus dramas, como *Melloney Holtspur* (1923), *The Trial of Jesus (El juicio de Jesús,* 1926) y *Tristan and Isolt* (1927) merecen consideración. Pero quizá sea una obra de sus primeros tiempos, *The Tragedy of Nan* (1908), la de mayor consistencia. Es la historia de una chica criada en un ambiente rústico, sobre la cual pesa la desgracia de ser hija de un hombre ajusticiado por haber robado una oveja. La acción se refiere al pasado, lo cual proporciona al drama cierto desplazamiento de lo temporal y lo natural. Nan vive malamente en casa de su tío, se enamora de un muchacho egoísta y sensual, y, rotas sus ilusiones de felicidad en este ambiente opresivo no encuentra otra salida que arrojarse al río Severn. Es muy significativo el diálogo que Gaffer sostiene con Nan; cuando él le habla de las aguas y la pesca y los extraños peces del mar, Nan le responde que a la mañana siguiente podrá ver un pez raro, blanco, mudo, que, después de dar contra los puentes, será cogido por las redes de los pescadores. El lenguaje de Masefield es eficaz; los temas, bien elegidos y tratados con fuerza dramática; sin embargo, se nota que el teatro no es el terreno apropiado para el desarrollo de sus facultades.

Houghton. El teatro de Masefield supone una reacción contra la escuela dramática de Manchester, que consideraba la escena sólo como un medio para explorar problemas de las distintas zonas de la clase media. A esta escuela dramática —considerada un tiempo por los intelectuales como el espejo de lo que debía ser el teatro— pertenecen Elizabeth Baker, Githa Sowerby y Charles McEvoy, que, con sus obras de temática local, generacional, moralizante y aun propagandística, se detuvieron en el um-

[7] John Masefield, *Verse Plays,* New York, 1925. Idem, *Prose Plays,* New York, 1925. Idem, *Tristan and Isolt. A Play in Verse,* London, 1929. Idem, *A Play on St. George* (In Verse), London, 1948. Ver la bibliografía de Masefield en el capítulo X, subcapítulo 1, de esta obra.

bral de la vida contemporánea, sin entrar en su caracterización ni en sus realidades. El dramaturgo más importante del grupo de Manchester fue W. Stanley Houghton (1881-1913)[8], que, después de varios ensayos, como *The Dear Departed (Los queridos difuntos,* 1909) y *The Younger Generation (La generación más joven,* 1910) obtuvo un éxito relativo con *Hindle Wakes* (1912). En esta obra se expone con vivacidad el tema de lo que un joven de buena familia puede hacer con una chica de clase humilde, cuando el mismo comportamiento sería inconcebible con una señorita de buena sociedad. Pero aquí acontece lo imprevisto. Alan pasa un fin de semana con Fanny, y ésta queda embarazada. Las familias proponen la solución matrimonial; pero Fanny rechaza rotundamente a Alan, a quien no quiere por marido, soslayando el problema moral con el argumento de que, si él se ha divertido con ella, también ella, con el mismo derecho y sin ningún compromiso, se ha divertido con él. Por su parte, Beatrice, la novia formal de Alan, rechaza a éste cuando él le ruega que lo perdone, basándose en que Alan no la perdonaría a ella si se encontrara en su situación. Alan opina que en una joven de su condición no puede darse tal caso. Beatrice contesta que, si para Fanny no hubo esta dificultad, tampoco debe haberla para ella; y le dice que no piensa perdonarle, pues la sanción moral debe ser para él la misma que si hubiera sido ella la culpable. Es indudable que Houghton tiene razón al afirmar la libertad de la mujer, contra la receta social para tales circunstancias, y al exigir la misma responsabilidad al hombre que a la mujer, contra los convencionalismos tradicionales.

RESURGIMIENTO DEL TEATRO IRLANDÉS

El movimiento dramático irlandés responde a la actitud ibseniana que despertó a los dramaturgos europeos: la reacción contra el teatro convencional y comercializado, y un nuevo planteamiento del género, basado en el realismo y en un reajuste del arte escénico a la vida. En 1887 se había fundado en París el Théatre Libre d'Antoine. En 1891 se crea en Londres la Independent Theatre Society de J. T. Grein. Ibsen es la figura señera de esta actitud y el hito orientador de estos focos innovadores; en consecuencia, se traducen y se imitan sus obras. Lo mismo que sucedió en París y Londres ocurrirá en Irlanda a partir de 1899. Son varias las fuerzas creadoras que intervienen en la fundación del Irish Dramatic Movement[9]. El autor principal es Yeats, que aporta al movimiento su fe y sus facultades poéticas. Pero la fe es sólo el motor de arranque. Es preciso llevar el impulso original a la práctica. Esta idea parece tomar cuerpo en la mente organizadora de Augusta Persse, lady Gregory. Los autores, por su parte, se disponen a aplicar su talento a la práctica escénica. Los resultados se muestran primero en un humilde local, y después ya en el Abbey Theatre,

[8] William Stanley Houghton, *Works* (3 vols.), ed. by H. Brighouse. London, 1914.

[9] Isabella Gregory, *Our Irish Theatre*, London, 1914. Andrew E. Malone, *The Irish Drama*, London, 1929. Una Ellis-Fermor, *The Irish Dramatic Movement*, London, 1939; 1954. Maurice Harmon, *Modern Irish Literature, 1800-1967*, Dublin, 1967.

edificio proporcionado y subvencionado por una inglesa, Emily Horniman, desde 1904 hasta 1910. La teoría, desarrollada también por Yeats, consistía en crear para Irlanda un teatro que, basándose en las realidades, culminara en un vértice de belleza. Como punto de partida, la fórmula resultaba admirable; lo difícil era llevarla a la práctica. Pero se realizó, aunque no sin los titubeos y aun fracasos a que se arriesga toda innovación.

Yeats, Martyn y lady Gregory. Los precursores y realizadores iniciales del movimiento dramático irlandés fueron Yeats, Martyn y lady Gregory. W. B. Yeats (1865-1939) [10] venía pensando desde 1891 en esta revitalización teatral enraizada en una temática irlandesa. En 1894 escribe su primera versión de *The Land of Heart's Desire (La tierra de los anhelos).* Él era, de momento, el más indicado para producir alguna pieza dramática de calidad; aplicando su capacidad poética a las posibilidades de la escena, escribió *The Countess Cathleen* (1899), *The Shadowy Waters (Aguas umbrosas,* 1900) y *Cathleen ni Houlihan* (1902), que, a pesar de su forma dramática, son más bien poemas escenificados que teatro propiamente dicho. Pero a Yeats se le unió en seguida Edward Martyn (1859-1924) [11], avispado terrateniente bien dotado para escenificar las realidades de la vida irlandesa. Martyn escribe *The Heather Field (Campo de brezo,* 1899), *Maeve* (1900). *The Tale of a Town (El cuento de una ciudad),* —este último transformado en drama por George Moore (1852-1933) con el título de *The Bending of the Bough (La rama doblada,* 1900)— y *An Enchanted Sea (Un mar encantado,* 1902), obras de temática local que, buscando la verdad artística, colaboran eficazmente con el movimiento. Con estas obras, y las que iban a producir Augusta Gregory (1859-1932) [12] y A. E. (George W. Russell, 1867-1935), empezaba su andadura el teatro irlandés.

Synge. El golpe de suerte ocurre cuando, en 1899, Yeats se encuentra en París con Synge, y le convence para que regrese a Irlanda y se dedique a estudiar las Islas de Aran a fin de palpar su naturaleza y su vida y transformar sus experiencias en drama. Synge atiende los consejos de Yeats, y se va a las Islas de Aran, donde escucha el lenguaje del mar, vive en contacto con sus gentes y pasa privaciones con ellas, siente sus alegrías y sus tragedias, trata de comprender sus problemas y sus corazonadas, sus supersticiones y su fe, y aprende sus expresiones típicas. Todo esto despierta su talento dramático innato. J. M. Synge (1871-1909) [13] es sin du-

---

10 William Butler Yeats, *Collected Plays,* Complete, London, 1952. Ver la bibliografía de Yeats en el capítulo X, subcapítulo 1, de esta obra.

11 D. Gwynn, *Martyn and the Irish Theatre,* New York, 1956.

12 Elizabeth Coxhead, *Lady Gregory. A Literary Portrait,* London, 1961. Lady Gregory, *Selected Plays,* ed. by Elizabeth Coxhead, London, 1962.

13 Maurice Bourgeois, *Synge and the Irish Theatre,* London, 1913. David H. Greene and Edward M. Stephens, *J. M. Synge,* New York, 1959 *Sunshine and the Moon's Delight,* A Centenary Tribute to John Millington Synge, 1871-1909, ed. by S. B. Bushuri. Forword by Norman Jeffares, The American University of Beirut, 1972. John M. Synge, *Works* (4 vols.), Dublin, 1910. Idem, *Plays, Poems and Prose,* London, 1941. Idem, *Collected Works* (5 vols.), ed. by Robin Skelton, Oxford, 1962. Idem, *Plays and Poems,* ed. by T. R. Henn, London, 1963.

da el mejor dramaturgo del grupo, y con *Riders to the Sea (Jinetes hacia el mar,* 1904) inicia su propio teatro. Esta obra, aunque de un solo acto, tiene el impulso de las grandes tragedias. Le falta amplitud argumental, pero no calidad; en ella se interpreta la dura situación y vida heroica de las gentes del mar. La figura de la madre inspiró el personaje central de *Bodas de Sangre* de García Lorca. Los otros grandes dramas de Synge son *The Playboy of the Western World (El «play boy» de occidente,* 1907) y *Deirdre of the Sorrows (D. de los dolores,* 1910), con tres actos cada uno. Son obras agridulces, patéticas e irónicas, llenas de fantasía céltica, tan característica de lo auténticamente irlandés. *The Playboy of the Western World* no es precisamente un elogio de Irlanda; la crítica que la obra levantó en su día fue considerable, pues se entendió como una sátira del carácter despreocupado y fantasioso de no pocos irlandeses. Hoy, superados muchos prejuicios nacionalistas, el drama se representa sin recelos y se admira con gusto. En él se pone en escena a un joven tan simpático como mentiroso, Christy Mahon, que llega fatigado, fugitivo y temeroso a la aldea de Mayo. Allí cuenta, con aires de superioridad, que anda huido de la justicia por haber matado en una pelea a su tiránico padre. Los irlandeses, y sobre todo las irlandesas de la aldea, sienten lástima y cariño hacia un muchacho tan guapo, lo protegen y ocultan. Él va cobrando confianza, y, cada vez que relata su heroica gesta, ésta aumenta de volumen y emoción y cautiva más admiración. Christy se queda en la taberna de los Flaherty con Margaret y su padre, Michael. Ayuda en las faenas, y le gusta vivir este ambiente familiar y confiado, junto a una chica tan bonita y atendido con mimo por ella. Toma parte en actos deportivos hípicos y gana el premio para la aldea. Esto supone un gran triunfo y un considerable aumento del prestigio que ya tenía el forastero. Es el chico más solicitado del vecindario, pues los otros muchachos no pueden competir con él ni por la vivacidad de su lenguaje ni por su apariencia. Cuando la fama de Christy se halla en su apogeo, aparece inesperadamente su padre, el viejo Mahon —que tiene un simple golpe en la cabeza—, y se lleva tranquilamente al héroe sin la menor dificultad. *Deirdre of the Sorrows* se aparta del drama anterior, tanto por el tema misterioso y trágico como por su lenguaje shakespeareano. Deriva de la leyenda titulada *The Sons of Usnach (Los hijos de U.)* y su asunto lo trataron también lady Gregory, G. W. Russell (A.E.) y Yeats. Según la leyenda, la protagonista, hija del arpista del rey de Ulster, era una niña de prodigiosa belleza, tan misteriosa como temible por las consecuencias que tendría. Un druida había profetizado que la hermosura de Deirdre sería la causa de destierros y muertes de héroes. Deirdre desconoce su poder fascinador y no sabe nada de la profecía. El rey Conchubor, enamorado de ella, la lleva a un lugar solitario, donde la cuidan mujeres de confianza. Pero Deirdre se encuentra con Naise, uno de los hijos del guerrero Usnach, y ambos jóvenes se enamoran. Con el auxilio de sus dos hermanos, Naise se marcha con Deirdre a Escocia; pero el rey los atrae arteramente a Irlanda, y ordena asesinar a los tres hijos de Usnach. Deirdre, que no quiere al rey y está desolada por la pérdida de Naise, se quita la vida. Sobre este fondo legendario crea Synge un drama de excepcional belleza poética.

O'Casey. Aunque Sean O'Casey (1884-1964) [14] no pertenece exactamente al movimiento dramático irlandés, tiene en él sus raíces. Pero, si los primeros dramaturgos irlandeses interpretan poéticamente y con realismo la Irlanda rural o marinera, O'Casey aplica sus facultades a interpretar la ciudad: Dublín. *Juno and the Paycock (Juno y el pavo real,* 1925), drama satírico sobre los suburbios de Dublín, situado en la línea de *The Playboy of the Western World* de Synge, tuvo mucho éxito. El protagonista es un vividor, hombre de buena presencia y elocuente, de esos que abundan tanto en las ciudades, que tiene la habilidad de vivir sin trabajar en un mundo de intereses creados que sabe utilizar en su provecho. La obra es una pintura, cómica y amarga, de este tipo de individuos y de los sufrimientos de quienes tienen que padecerlos. En *The Plough and the Stars (El arado y las estrellas,* 1926) O'Casey sigue una orientación parecida a la de la obra anterior; en *The Silver Tassie (La tacita de plata,* 1929) y en *Within the Gates (Dentro de los portales,* 1934), su intento de hacer más concreto el simbolismo aminora la eficacia dramática. También son importantes sus dramas sociales *The Star Turns Red (La estrella se vuelve roja,* 1940), *Red Roses for Me (Rosas rojas para mí,* 1942) y *Purple Dust (Polvo de púrpura,* 1945). El conocimiento de la lamentable situación actual de Ulster hace muy comprensible para la mentalidad española la trágica poesía y la complicada problemática, la paradoja, la audaz actitud y la fuerza dramática de *Red Roses for Me,* probablemente la obra más emotiva de este grupo central. *Oak Leaves and Lavender (Hojas de roble y espliego,* 1946), *Rose and Crown (La rosa y la corona,* 1952) y *The Bishop's Bonfire (La fogata del obispo,* 1955) figuran entre sus últimos dramas. El lenguaje de O'Casey es tan excepcional que constituye un brote isabelino en medio del siglo XX. O'Casey parece haber bajado al fondo de la mina del lenguaje popular de Irlanda para proyectarlo desde las tablas con toda la poesía, la elocuencia y el vigor prístinos y peculiar de esta raza imaginativa, poseedora de un mágico poder de captación y de cualidades dramáticas innatas, que ha proporcionado al teatro inglés figuras de primera categoría. Sería erróneo pensar —como alguna vez se ha hecho— que el renacimiento del teatro irlandés no es más que un producto secundario del esfuerzo de Irlanda por su independencia.

COMEDIA, FANTASÍA DRAMÁTICA Y TEATRO HISTÓRICO

Es indudable que la figura de Bernard Shaw destaca en el teatro inglés de la primera mitad del siglo XX, y que su personalidad dramática, caracterizada por su actitud crítica frente a la sociedad y por su exposición de ideas, tiene una vertiente cómica insuperable en su género y estilo. Shaw,

---

14 M. Malone, *The Plays of O'Casey,* Carbondale, 1969. B. A. Atkinson (ed.), *The Sean O'Casey Reader,* London, 1968. Sean O'Casey, *Collected Plays* (4 vols.), London, 1949-51. Idem, *Selected Plays,* New York, 1954. Idem, *Five One-Act Plays,* London, 1958. Idem, *Three More Plays,* London, 1965.

como todo gran creador, es inimitable, y es precisamente su comicidad lo que da relevancia a sus dramas críticos e intelectuales.

Barrie. En la línea cómica de Shaw, y dotado de un sentimentalismo deliberado, se encuentra James Barrie (1860-1937) [15], inventor de una comedia imaginativa y poética como *Peter Pan* (1904), con la que aportó al teatro inglés una obra permanente, llena de fantasía, y el sentimiento y el folklore característicos de la niñez. Más próximo a Shaw se halla en *The Admirable Crichton* (1902), donde escenifica la ineptitud de ciertas personas para sobrevivir fuera del ambiente acostumbrado: un grupo de familiares de un aristócrata naufragan en una isla desierta, y se muestran absolutamente incapaces de aprovechar los recursos naturales. La única persona que puede organizarlos a todos es Crichton, el mayordomo de lord Loam, quien, por estar habituado a estos quehaceres, tiene iniciativas suficientes para salvar la situación. En consecuencia, se invierten espontáneamente los valores, y, sin revolución alguna, Crichton se convierte, en los dos años que viven en la isla, en amo de sus señores, hasta el punto de que va a casarse con lady Mary con el beneplácito de todos. Oportunamente aparece el barco que viene a rescatarlos. De regreso a Londres, las cosas vuelven a su lugar, y Crichton sigue siendo un mayordomo modelo. La lección se ha dado y recibido sin violencias, y la obra ha demostrado la ineptitud de ciertos grupos sociales para defenderse a sí mismos. *The Old Lady Shows Her Medals (La anciana muestra sus medallas,* 1917) es un drama patriótico, de fondo emotivo, del tiempo de la Primera Guerra Mundial. La escena ocurre en un sótano de Londres, donde se encuentran cuatro madres que tienen a sus hijos en la guerra y están muy orgullosas de ello. Anne Dowey, que es soltera, no tiene ningún hijo, pero, por no ser menos y por ansia de cariño, se ha inventado uno que lleva su mismo apellido, y le envía golosinas y ropa al frente. Charles Dowey, durante un permiso, va a Londres a ver a Anne. Finge ser brusco con ella, porque no es su madre. Pero, como no tiene padres, acaba cediendo al afecto maternal de Anne. Vuelve luego al frente de Francia, donde muere «del beso de una bala», y un soldado le lleva a Anne las medallas de su compañero. Es éste un drama humano, de fino patetismo, que apunta a la necesidad primaria del cariño y la convivencia, aun cuando, para conseguirlos haya que recurrir a la ficción del irrealismo poético. Barrie es autor también de *Dear Brutus (Querido B.,* 1917), comedia en que un grupo de personas descontentas de sí mismas creen que en otras circunstancias serían felices. El dramaturgo las pone en la situación deseada, y pronto descubren que, en ella siguen tan descontentas como antes. La lección, fácil de deducir, es que la felicidad hay que buscarla en nosotros mismos. Las últimas comedias de Barrie son *Mary Rose* (1920) y *Shall We Join the Ladies? (¿Nos reunimos con las señoras?,* 1922).

---

15 F. J. Harvey Darton, *Barrie,* London, 1928. J. A. Hammerton, *Barrie. The Story of a Genious,* London, 1929. Denis Mackail, *The Story of James Matthew Barrie,* London, 1941. James M. Barrie, *Uniform Edition of the Plays* (10 vols.), London, 1918-38. Idem, *Plays,* ed. by A. E. Wilson, London, 1928; 1942. Idem, *Letters,* ed. by Viola Meynell, London, 1942.

Milne. Si Shaw no podía tener sucesores porque era inimitable, no ocurre lo mismo con Barrie: le sigue a corta distancia Alen Alexander Milne (1882-1956) [16], que en la poesía, la narrativa y el teatro orienta gran parte de su produccion hacia el público juvenil. La influenia de Barrie sobre Milne aparece en varios aspectos de sus agradabilísimas comedias: *Make Believe (Aparentar,* 1918), *Mr. Pim Passes By (Las visitas de Mr. P.,* 1919), *The Dover Road (La carretera de D.,* 1922), *To Have the Honour (Tener el honor,* 1924), *A Portrait of a Gentleman in Slippers (Retrato de un caballero en zapatillas,* 1926), *Michael and Mary* (1930), y otras posteriores. Su excelente drama infantil *Toad of Toad Hall (El sapo de Casa Sapo,* 1929) es una afortunada adaptación de *The Wind in the Willows (Viento entre los sauces,* 1908) de Kenneth Grahame, con la que Milne orienta por otros derroteros el drama para menores.

Somerset Maugham. La obra dramática de William Somerset Maugham (1874-1965) [17] presenta dos tendencias: el drama social de tono sentimental, y la comedia que continúa la tradición de Oscar Wilde. En *Smith* (1909) se contrasta la vitalidad y libertad de un joven que regresa de las colonias, con los convencionalismos, reservas y formas de vida de la alta clase media inglesa. En *The Tenth Man (El décimo hombre,* 1913) se discute el punto de vista de un coloso de los negocios que asegura que, todas las cosas, y también los hombres, tienen precio. La reacción que el dramaturgo quiere suscitar en el público es la afirmación de que un hombre no se puede comprar, y ésta es la conclusión humana —incluso trágica— de la obra, aun prescindiendo de la dimensión teológica que podría habérsele dado. Mucho más interesantes que éstas y otras obras son las comedias en que el autor sigue la línea de Wilde y de los comediógrafos de la Restauración. En la modalidad costumbrista, Somerset Maugham pisa terreno firme y produce piezas verdaderamente brillantes. *Our Betters (Nuestros superiores,* 1917) es una amable sátira contra las americanas ricas que, alucinadas por la aristocracia europea, compran maridos ilustres, y contra los aristócratas que se venden como maridos. El ingenio del autor en esta comedia es tan chispeante para el público de su tiempo como el de Wycherley para sus contemporáneos de la Restauración. *The Circle (El círculo,* 1921) muestra a una pareja de amantes viejos, que, arrastrados por la pasión, habían abandonado, en su juventud, a sus respectivos cónyuges, y ahora se han vuelto quisquillosos, feos y desilusionados; en paralelo con ellos, vemos a una pareja de jóvenes, que están a punto de cometer la misma torpeza, cerrándose así el círculo y demostrando que los ejemplos no sirven para nada cuando el corazón está ciego por el arrebato pasional. *The*

---

16 Alen A. Milne, *First Plays,* New York, 1919. Idem, *Second Plays,* London, 1921. Idem, *Three Plays,* London, 1923. Idem, *Four Plays,* London, 1926. Idem, *Four Plays,* New York, 1932.

17 Richard Heron Ward, *William Somerset Maugham,* London, 1937. Richard A. Cordell, *W. Somerset Maugham,* New York, 1937. *The Maugham Enigma* (Collection of 29 essays and reviews, 1908-50), ed. by Klaus W. Jones, New York, 1954. Ted Morgan, *Somerset Maugham,* London, 1980. William Somerset Maugham, *Collected Plays* (3 vols.), London, 1952. Idem, *Selected Plays* (Penguin Plays), Harmondsworth, 1963.

Constant Wife (La esposa constante, 1927) toma otro rumbo: Constance, para reconquistar el amor de su infiel marido, decide independizarse y huir temporalmente con un amante. En un diálogo entre serio y divertido con su madre, ésta pregunta a Constance si ama de verdad a su marido. Al decirle la hija que no ha parado mientes en ello, la madre le advierte que sólo hay una prueba segura para saberlo: utilizar el mismo cepillo de dientes. *The Breadwinner (El que gana el pan,* 1930) pone sobre las tablas al padre laborioso que no hace otra cosa que traer dinero a casa para sus desconsiderados e irritantes hijos, hasta que, abrumado, ya no quiere saber nada de su familia. El lenguaje de esta comedia familiar alcanza una acritud irónica. Uno de los personajes, Judy, afirma en una frase muy celebrada que, desde la guerra, en cuestión de amoríos, las aficionadas han batido a las profesionales y que éstas ya no tienen nada que hacer en este campo. *For Services Rendered (Por servicios prestados,* 1932) es un drama serio y acabado, en el que se delatan los convencionalismos, la falta de comprensión y la frialdad de la sociedad inglesa del período de entreguerras.

Coward. Noël Coward (1889-1975) [18] fue un virtuoso del espectáculo en sus distintos géneros, y constituye una de las personalidades más características de la complicada mentalidad del período de entreguerras. Cuando en 1924 apareció *The Young Idea (Idea joven),* hizo esperar de su autor a un nuevo Bernard Shaw, y lo cierto es que, desde el punto de vista técnico, apenas tiene rival. Sin embargo, Noël Coward no respondió a las esperanzas que se habían puesto en él; a pesar de sus muchas y variadas cualidades, y de lo agradables, chispeantes y atrevidas que son sus obras, su impulso intelectual y su personalidad dramática no lograron situarse a la altura de su habilidad técnica. En *The Young Idea,* Coward tuvo el acierto de combinar varias de las corrientes que dominaban el teatro y la sociedad de la época, y subrayar el contraste de la aristocracia y de la alta clase media con las personas de talento artístico y con las que, por haber vivido en las colonias, tenían un espíritu más abierto. De esta amalgama nació una interesantísima comedia en que el aburguesado protagonista, que se había separado de su mujer porque le desagradaba su temperamento artístico, se reconcilia con ella gracias al influjo que ejerce sobre él la abierta mentalidad de sus hijos, que han venido a visitar a sus padres después de pasar varios años fuera de Inglaterraa. Una motivación parecida se observa en *Hay Fever (La fiebre del heno,* 1925), en la que se manifiesta humorísticamente la carencia de objetivos de la sociedad inglesa de la época, con sus personajes tan amables como inconscientemente insinceros con los demás y aun consigo mismos, tan ingeniosos y agradables como inútiles y vacíos. *Bitter - Sweet (Amargo - dulce,* 1929) abarca la historia de una mujer desde 1875 hasta 1929, y expresa la nostalgia del pasado, la época de los valses y la vida gobernada por un sistema moral bastante estricto, en

[18] M. Levin, *Noël Coward,* New York, 1968. S. Morley, *A Talent to Amuse. A Biography of Noël Coward,* London, 1969. *The Wit of Coward,* ed. by D. Richards, London, 1968. Noël Coward, *The Collected Plays* (6 vols.), London, 1962. Idem, *Three Plays,* intr. by E. Albee, New York, 1965.

contraste con el desenfreno de los años veinte, dominados por la fiebre del jazz, el afán de diversiones y la corrupción. Con *Cavalcade* (1931), comedia con escenas de revista, Coward alcanzó un éxito rotundo. Aparece aquí el galante patriotismo inglés a lo largo de treinta años de la vida de una familia y de la historia de Inglaterra. El punto culminante lo constituye la escena en que, en una fiesta celebrada en su casa, el jefe de la familia levanta con entusiasmo su copa y brinda confiadamente para que su país avance siempre por los caminos de la paz, siguiendo la línea recta de su dignidad tradicional y característica. En la delicada comedia *Blithe Spirit (El espectro jovial,* 1941), Charles, casado en segundas nupcias, se ve enfrentado, en una sesión de espiritismo, con el espíritu de su primera mujer, cuya intención es llevárselo de este mundo. Esto despierta celos en la segunda esposa, Ruth, que no se calmará sin una persuasiva explicación del marido. Pero el espíritu de la primera mujer está tan resuelto a llevarse al marido, que prepara un accidente de automóvil, en el que perece Ruth en vez de Charles. Entonces el marido se ve acosado por los espíritus de sus dos esposas, hasta que al fin, para librarse de ellas, decide abandonar no sólo la casa sino también Inglaterra. Sus obras posteriores, *This Happy Breed (Raza afortunada,* 1943), *Relative Values* (1951), etc., y *A Song at Twilight (Canción de atardecer,* 1966), continúan en su brillante línea de ingenio, cómica comprensión y tolerancia. Agradable y elegante siempre, y sin pretensiones de profundidad social, aunque sí provisto de intención satírica y de sentimiento, Coward prolonga hasta nuestros días, según las exigencias de la época, la chispeante comedia de la Restauración y de Oscar Wilde, en una amenísima lección de técnica teatral.

Drinkwater y otros. Buscando metas diferentes de las alcanzadas por el drama realista y la comedia de costumbres o de matices poéticos en los que predomina la fantasía, aparece John Drinkwater (1882-1937) [19], que elige el drama histórico como la vía más apropiada para su expresión dramática. *Abraham Lincoln* (1918) es su primera obra; en ella presenta el dilema de un hombre que aborrece el uso de la fuerza para fines políticos, pero se ve obligado a emplearla para salvaguardar los más nobles ideales de su nación. Ante la novedad, el público responde con estusiasmo, y Drinkwater da a la escena, en 1921, su *Mary Stuart* (revisada en 1922), donde aparece una heroína excepcional, cuya capacidad de amor no se limita a un solo objetivo. *Oliver Cromwell* (1922), *Robert E. Lee* (1923) y *Robert Burns* (1925) siguen una línea parecida. Tanto estos dramas como los anteriores constituyen estudios de personalidades cuya naturaleza rebasa lo ordinario y está regida por un elemento dominante. *The Mayor of Casterbridge (El alcalde de C.,* 1926) es una dramatización de la novela del mismo título, de Thomas Hardy.

Son también dramaturgos históricos Ashley Dukes (1885-1959), autor de *Five Plays of Other Times (Cinco dramas de otros tiempos,* 1931), y Lauren-

[19] C. Ghidelli, *Drinkwater and his Historical Plays: Lincoln, Cromwell, Mary Stuart,* Naples, 1937. John Drinkwater, *Collected Plays* (2 vols.), London, 1925. Idem, *Robert Burns,* London, 1925. Idem, *Garibaldi,* London, 1936.

ce Housman (1865-1959) [20], con sus deliciosos dramas cortos en un acto sobre la vida de la reina Victoria, coleccionados bajo el título de *Victoria Regina* (1934).

PERSISTENCIA DEL DRAMA IDEOLÓGICO,
COSTUMBRISTA Y SOCIAL

Con los años treinta aparecen los dramaturgos James Bridie y J. B. Priestley, que mediante nuevas formas y parecidos niveles artísticos continúan las realizaciones de Shaw, Barrie, Galsworthy y Maugham. Acaso ni Bridie ni Priestley hayan alcanzado las metas que se habían propuesto, pero ambos tuvieron momentos que hicieron pensar en el advenimiento de un nuevo Bernard Shaw.

Bridie. James Bridie (1888-1951) [21] es el seudónimo de Osborne Henry Mavor, médico de Glasgow que demostró tener dotes excepcionales como dramaturgo. Al principio pareció que iba a limitarse a escribir obras de carácter local escocés, estimulado por el impulso del renacimiento dramático de Irlanda, pero pronto amplió su campo de acción. *The Anatomist* (1930) es un drama basado en la historia de la medicina; al tratar el tema principal ofrece una visión muy precisa de la vida de Edimburgo, en la que contrapone la sórdida atmósfera de una taberna con el consultorio del Dr. Knox y los respetables y elegantes salones de la capital escocesa. *Tobias and the Angel* (1930) y *Susannah and the Elders (Susana y los ancianos,* 1937), son obras de procedencia bíblica; en la primera, el autor se ajusta a la narración originaria, mientras que en la segunda adapta el contenido antiguo al marco de una universidad escocesa. La presencia del demonio en el mundo toma corporeidad en algunos dramas de Bridie. En *Mr. Bolfry* (1943), el diablo, disfrazado de clérigo, visita a un ministro calvinista escocés. Distinto de lo que podría esperarse, lo más interesante e ingenioso del drama no está en la oposición entre la idea pagana y el ideal cristiano en este mundo, sino en la alianza del diablo y su adversario contra los que no creen ni en uno ni en otro. El ataque de Bridie contra el agnosticismo es aquí tan divertido como contundente, y después de la lucha física en descampado entre el ministro calvinista y Mr. Bolfry (el diablo), el calvinista queda convencido de su victoria, pero observa con desaliento cómo sale de su casa, airosa y pausadamente, el paraguas que Mr. Bolfry se había dejado en ella. La obra pretende hacer comprender a los

[20] Laurence Housman, *The Golden Sovereign, Collection of Plays,* London, 1937. Idem, *Happy and Glorious, Selection of Queen Victoria Plays,* London, 1945. Idem, *Old Testament Plays,* London, 1950.

[21] F. Robson, «A Tribute to Bridie», en *Drama Summer,* 1951. C. Bax, «Bridie», en *Drama Autumn,* 1951. H. L. Luyben, *Bridie. Clown and Philosopher,* Philadelphia, 1965. James Bridie, *A Sleeping Clergyman and Other Plays,* London, 1934. Idem, *Moral Plays,* London, 1936. Idem, *The Anatomist and Other Plays,* London, 1931. Idem, *Susannah and the Elders and Other Plays,* London, 1940. Idem, *Plays for Plain People,* London, 1944. Idem, *Daphne Laureola,* London, 1949.

espectadores que en el cielo y en la tierra hay cosas que no caben en el cerrado horizonte de la filosofía agnóstica. En *The Dragon and the Dove (El dragón y la paloma,* 1944), Bridie insiste en el tema del demonio; escenifica la vida de Santa María Egipciaca y de su tío Abraham, el eremita. Mary y su tío viven en el desierto de Egipto en dos celdas contiguas. En una ocasión, estando Abraham dormido, Mary es seducida por el diablo, que se le aparece como un joven de apariencia atractiva. Al enterarse Abraham de lo ocurrido se viste de oficial romano y se presenta en Alejandría para rescatar a su sobrina de la mala vida a la que se había lanzado. No le es fácil al anacoreta representar el papel de militar despreocupado y mundano, pero consigue su propósito, y ambos regresan victoriosos y contentos al desierto. En dramas como éstos se manifiestan las mejores cualidades de Bridie: una mezcla de humorismo y seriedad metafísica, una ágil amenidad, y una piedad natural, en la que jamás presiona el tema religioso. *Gog and Magog* (1948) y *Daphne Laureola* (1949) son dramas costumbristas, uno escocés y el otro londinense, en los que interviene —especialmente en el úlimo— la fantasía: Daphne y su amante polaco son una tenue transposición del mito helénico de Apolo y Dafne.

Priestley. Después de Bernard Shaw, es J. B. Priestley (n. 1894)[22] el dramaturgo más fecundo y eminente del período. Priestley tiene una aguda conciencia social, y cree en el teatro, no sólo por lo que estética e intelectualmente significa, sino por sus posibilidades de entrar en contacto con el público y crear una conciencia colectiva. Es un virtuoso del arte dramático y sus obras manifiestan extraordinaria maestría. Pero Priestley no está dispuesto a proporcionar al público lo que éste desea, sino lo que a su juicio le conviene y se merece. Su capacidad y habilidad dramáticas se revelan en la variedad de formas que ha utilizado: la sátira, el realismo costumbrista, la alegoría social, el aldabonazo en las conciencias dormidas de la sociedad moderna, la censura de ciertos aspectos de la vida actual, todo un mundo de expresiones encuentra interpretación en la sorprendente relación de sus obras dramáticas. *Dangerous Corner (Esquina peligrosa,* 1932), es un ataque contra la hipocresía de la sociedad y las falsas apariencias. La escena se sitúa en la casa de campo de un editor, en la que un grupo de personas se ha reunido para pasar un agradable fin de semana. Todo sigue un ritmo amable, hasta que alguien hace una observación que, por su excesiva franqueza, estalla como una bomba. Esto arranca en un instante la máscara de la cortesía de los reunidos, que se revelan como son, en su realidad sórdida y desnuda. Un suicidio marca el punto candente de la situación; pero el dramaturgo, que desea ofrecer una lección sin que ésta presente carácter trágico, termina escudando a los personajes en el mismo ambiente de falsas apariencias con que había comenzado la obra.

---

[22] I. Brown, *J. B. Priestley,* British Council Pamphlet, London, 1964. G. L. Evans, *Priestley. The Dramatist,* London, 1964. I. A. Rogers, *The Time Plays of Priestly,* Extrapolation, 10, 1968. *The Priestley Companion. A selection of his writings,* intr. by I. Brown, Penguin Books, 1951. *The World of Priestley,* chosen and intr. by D. G. MacRae, London, 1968. John Braine, *J. B. Priestley,* London, 1979. J. B. Priestley, *Plays* (3 vols.), London, 1948-50. Idem, *Two Time Plays,* London, 1937. Idem, *Four Plays,* London, 1944. Idem, *Three Time Plays,* London, 1947.

Priestley tiene una facultad especial para interpretar lo quebradizas que son las relaciones sociales y hasta qué punto el hombre se resiste a aceptar la verdad y rehúsa las responsabilidades. *Time and the Conways (El tiempo y los C.,* 1937) y *I Have Been Here Before (He estado aquí antes,* 1937) son, respectivamente, experimentos sobre la importancia del tiempo en una familia y en un individuo: en el primer caso, se lleva a la escena de un modo excepcional la compacidad de una familia inglesa de la clase media; en el segundo, resalta la figura de Ormund, cuya personalidad, así como la descripción de sus recuerdos y su inclinación al suicidio se adelantan por su vivacidad a lo que han llevado a las tablas Camus y Sartre.

La unidad familiar y lo transitorio y vulnerable de la misma son elementos que, entre otros de importancia social o de dignidad profesional, impregnan los dramas *An Inspector Calls (Llama un inspector,* 1946) y *The Linden Tree (La familia Linden,* 1947). En el primero, se está conmemorando en casa de un magnate de los negocios, y en un ambiente de confianza y alegría, la petición de mano de la hija. De pronto llama un inspector de policía: Eva Smith, aparentemente, se ha suicidado. Nadie tiene la culpa, pero todos parecen implicados en la muerte de esta joven, que había estado empleada algún tiempo en el negocio de Mr. Birling, y a la que todos, uno por uno, habían ido empujando inconscientemente hacia la desesperación. Este hecho lamentable los mueve a reflexionar, y las consideraciones del presunto inspector les hacen caer en la cuenta de que en este mundo no vivimos aislados ni desligados de la responsabilidad que tenemos los unos hacia los otros. De pronto, los Birling reaccionan y llaman a la comisaría. No ha habido tal suicidio. La familia se rehace psicológicamente, y vuelve a la misma actitud mental de despreocupación anterior, aunque algunos de sus miembros sienten remordimientos de conciencia. Recobrada la paz y la serenidad, una llamada telefónica les anuncia que el cadáver de una joven acaba de ser llevado al depósito y que un inspector se dirige a interrogar a la familia. *The Linden Tree* constituye, quizás, el triunfo más auténtico de Priestley. En casa de los Linden, como ocurre con tanta frecuencia en obras de este dramaturgo, se está celebrando una fiesta de aniversario. El profesor Linden acaba de cumplir sesenta y cinco años, y sus familiares le aconsejan la jubilación de su cátedra universitaria y el traslado a un lugar más acogedor del sur de Inglaterra. Quizá sería lo más acertado; pero el profesor, historiador original y diligente, que todavía se considera útil para la docencia, insiste en continuar en la Universidad. Esto produce no poca tensión en la familia. Su mujer, cansada de una vida gris de tantos años, seguirá a su hijo, atraída por la brillantez con que parece que se desarrollan en Londres sus negocios. Todos los miembros de la familia se proponen abandonar la casa del profesor, menos Dinah, la hija menor, que decide permanecer con él. Al observar la depresión de su padre, le pide, para confortarle, que le lea un fragmento del libro de historia que está escribiendo. El profesor, algo remiso, asiente. Es un párrafo bellísimo. Pero Dinah, cansada, se duerme, mientras va bajando lentamente el telón. La obra presenta varios aspectos, individuales y colectivos de la moderna sociedad inglesa: las exigencias de la vida universitaria

y los cambios operados en la Universidad, la despreocupación del actual hombre de negocios y el sacrificio de las ilusiones familiares a una profesión intelectual. Conviene hacer resaltar que la tenacidad del profesor Linden por mantenerse en su vocación puede ser un símbolo de la Inglaterrra de hoy; un símbolo de la necesidad de perseverar en su camino a pesar de los contratiempos. La frase del manuscrito que el profesor Linden lee a su hija es contundente: «La Historia que prescinde de Dios y del altar es tan falsa como la que se olvida de la espada y de la rueda.» *Summer Day's Dream (Sueño de un día de verano,* 1949) es un drama futurista en el que, después de haber sufrido el país una guerra atómica, se va recuperando paulatina y pacíficamente, ofreciendo hacia 1975 un aspecto más rural y humanizado, lejos de las angustiosas presiones del progreso. La advertencia de Priestley en esta obra, desgraciadamente, no ha pasado de ser un bien intencionado deseo. La incansable pluma del veterano dramaturgo ha producido también guiones para el cine y piezas teatrales para la radio y la televisión.

TEATRO POÉTICO

El teatro poético inglés tiene una gran tradición, y en el siglo XX ha logrado coexistir con las distintas corrientes de realismo dominantes. Desde la aplaudida obra *Paolo and Francesca* (1902) de Stephen Phillips, hasta *Sappho* (1960) de Lawrence Durrell, hay una larga serie de dramas en verso que muestran el influjo, más o menos directo, de la dramaturgia isabelina.

Flecker, Bottomley y Abercrombie. La mayoría de estas obras, entre las cuales las hay de tema bíblico, histórico o legendario, no han dejado huella profunda, aunque algunas tuvieron en su día gran éxito escénico, por ejemplo *Don Juan* y *Hassan* del poeta J. E. Flecker (1884-1915), escritas, respectivamente, en 1911 y 1914, aunque no se representaron en vida del autor. A principios de siglo, una compañía japonesa llevó a Londres una serie de dramas Nō [23], que, si bien despertaron interés, a causa de su estructura, tan distinta de la europea, no influyeron, de momento, en el teatro poético británico. Pero la traducción de dos colecciones de dichos dramas, en 1913 y 1916, inspiró a algunos poetas dramaturgos. Masefield descubre este influjo en *The Faithful (Los fieles,* 1915), *Philip the King* (1914), *The Trial of Jesus (Juicio de J.,* 1926) y *Tristan and Isolt* (1927). También manifiestan influencia japonesa *Four Plays for Dancers (Cuatro dramas para bailarines,* 1916-17) y otras obras posteriores. Gordon Bottomley (1874-1948) [24], inspirado por los dramas Nō, escribió las obras *The Parting (La partida), The Return (El regreso), The Sisters (Las hermanas), The Widow (La viuda), Merlin's Grave (La tumba de M.), The Singing Sands (Are-*

---

[23] «Nō Plays», en *The Oxford Companion To the Theatre,* ed. by Phyllis Hartnoll, Oxford University Press, 1962.

[24] Gordon Bottomley, *Poems and Verse Plays,* intr. by C. C. Abbot, London, 1953.

nas cantoras), etc., agrupadas en el volumen *Scenes and Plays (Escenas y dramas*, 1929); a su juicio, los japoneses del siglo XVII fueron más lejos que Shakespeare en la textura poética del drama, pues si Shakespeare había descubierto que la descripción resultaba en la escena más expresiva que la acción, los japoneses sabían que la sugerencia simbólica de la acción superaba en calidad imaginativa a la descripción más adecuada. Tanto Bottomley como Lascelles Abercrombie (1881-1938)[25] se interesaron intensamente por el drama poético y escribieron bastantes obras de esta tendencia, la mayoría de ellas informadas por la tradición isabelina. Abercrombie hizo la inteligente afirmación de que el drama poético bien ejecutado es superior al drama realista en prosa, puesto que, superando las limitaciones de éste, significa imaginativa y emotivamente mucho más de lo que implica su mera estructura versificada. Las obras más interesantes de Abercrombie son *Deborah* (1913), *The End of the World (El fin del mundo*, 1914), *The Deserter (El desertor*, 1922), *Phoenix* (1923) y *The Sale of St. Thomas (La venta de Santo T.*, 1931), que si demuestran que su autor no poseía cualidades dramáticas sobresalientes, también atestiguan su empeño en resolver los problemas del drama poético y su tenacidad en experimentar las cualidades del verso apto para la escena.

T. S. Eliot. El poeta que más ha trabajado para implantar en la escena inglesa el drama poético ha sido T. S. Eliot (1888-1965)[26]. Es cierto que ni la producción dramática, ni la obra crítica de Eliot tienen la calidad de su creación poética; pero no se les puede negar el valor intrínseco de ser reflejo de una mentalidad compacta. Eliot empezó a ejercitarse como dramaturgo con obras menores, como *Sweeney Agonistes (S. el luchador*, 1932) y *The Rock (La roca*, 1934); después, el deán de Canterbury le encargó un drama para ser representado en la catedral en 1935. Eliot escribió entonces *Murder in the Cathedral (Asesinato en la catedral)*, sobre Thomas Becket y el choque entre los poderes temporal y espiritual. El triunfo fue rotundo; el enfoque cristiano del tema, la solemnidad de la versificación y el marco catedralicio dieron al acto un ambiente espiritual semejante al de los dramas religiosos medievales. La fama superó el valor de la obra, por estas circunstancias especiales y por el hecho innovador de lanzar en la Inglaterra de los años treinta un drama poético de tono catolizante. Se trata más bien de un poema dramatizado, de movimiento clásico y lento; aun así, es la mejor obra dramática de Eliot. Pero éste, en vez de ahondar en esta vena histórica y trascendental que acababa de descubrir, cambió de rumbo, y trató de adaptar el drama poético a situaciones ordinarias de la vida moderna. Esta nueva orientación comenzó con *The Family Re-*

---

25 Lascelles Abercrombie, *Four Short Plays*, London, 1922. Idem, *The Poems. Poems and plays*, London, 1930. Idem, *The Sale of Saint Thomas in Six Acts*, London, 1930.

26 Geoffrey Bullough, «Christopher Fry and the Revolt against Eliot», en *Experimental Drama*, ed. by W. A. Armstrong, London, 1963. T. S. Eliot, *Sweeney Agonistes, Fragments of an Aristophanic Melodrama*, London, 1932. Idem, *The Rock. A pageant play*, London, 1934. Idem, *Collected Plays*, London, 1962. Para la bibliografía de Eliot, ver el cap. X, subcap. 1, de esta obra.

union (1939), obra complicada, en verso, con un contenido ideológico y poético que el autor no consigue expresar dramáticamente. Se trata de un joven acosado por un complejo de culpabilidad, que debe superar por sí mismo, gracias a la conveniente información sobre el pasado de sus padres que le da una de sus tías, y cuyo extraño comportamiento no logra comprender ningún miembro de la familia. *The Cocktail Party* (1949) es otro drama en verso, de expiación y búsqueda de un ideal; en él, un matrimonio desunido soluciona sus problemas mediante la aceptación por cada cónyuge de los defectos del otro; por otro lado, una joven bien relacionada con el marido, insatisfecha del amor humano, busca su camino en el sacrificio haciéndose enfermera de una orden religiosa en un país pagano, donde muere crucificada y luego es venerada como una diosa. Eliot quiere mostrar en esta obra que la manera de sacrificarse y el ideal de vida no son los mismos para todos; que, para vivir y para morir, existen dos mundos. Si el aliento poético y el ritualismo literario tradicional casi no existen en el drama anterior, en *The Confidential Clerk (El secretario particular,* 1953), desaparecen por completo; nos encontramos aquí con un teatro realista, cuyos personajes no consiguen serlo. Se trata de un problema de elección vocacional o de orientación de la vida. Eliot no pretende ser trascendental, sino deliberadamente normal. Si el hombre no es capaz de imponerse a las circunstancias, tendrá que amoldarse a lo que éstas le ofrezcan. Aquí, el protagonista habría querido ser alfarero; por temor a quedarse en una mediocridad elige otra profesión, y consigue ser una figura importante en la localidad; su secretario particular, en cambio —que el protagonista cree que es su hijo—, resuelve ser organista de una iglesia, acaso con la intención de ordenarse sacerdote más tarde. Este camino es oscuro, pero al protagonista le parece más idóneo que el suyo y, en el aspecto espiritual, paralelo al de la religiosa-enfermera del drama anterior. *The Elder Statesman (El anciano político,* 1958), último drama de Eliot, es también monótono, pero ambicioso y aleccionador como todos los suyos. Expone el problema del político famoso, que, después de abandonar la plataforma pública, y al sentir cerca la muerte, comprende que su vida ha sido una evasión continua de las realidades, y cae en un angustioso sentimiento de culpabilidad. Le gustaría disimular y conservar la ilusión de que su vida ha sido fecunda, por el cariño que tiene a su hija; pero tendrá que acudir a ésta para descargarse de sus culpas en tono de confesión: la comprensión de la hija devolverá la paz al alma del viejo político. Como se ve, la trayectoria dramática de Eliot es descendente en el terreno artístico. Pero la línea teológica de la aceptación del destino del hombre y el reconocimiento por éste de sus cualidades y, sobre todo, de sus culpas y fracasos, es una recta absoluta de plena validez moral, filosófica y teológica.

Fry. Christopher Fry (n. 1907)[27] sigue una orientación distinta. Frente a la concreción del verso o de la frase poética de Eliot, el estilo de Fry

[27] Geoffrey Bullough, «Christopher Fry and the Revolt against Eliot», en *Experimental Drama,* ed. by W. A. Armstrong, London, 1963. D. Pryce-Jones, «Fry and Verse Drama», en *London Magazine,* 8, 1965. N. Vos, «The Comedy of Faith. The Drama of Fry», en *Gordon Review,*

adopta una tendencia vaga, disquisitiva y metafórica, que permite a su verso, convertido generalmente en música, halagar los oídos del público con independencia del movimiento escénico. No es que sus dramas carezcan de significado o que el poeta no exprese en ellos dramáticamente su pensamiento; pero son más bien poemas dramatizados que dramas poéticos. Sin embargo, a medida que ha ido avanzando en su carrera, Fry ha tendido a una austeridad mayor. En *Curtmantle (Manto corto,* 1961), por ejemplo, donde trata el tema de Enrique II y Thomas Becket, han desaparecido las abrumadoras cascadas verbales de su estilo, y su verso ha cobrado una sobriedad lineal mucho más ceñida a las necesidades de la acción dramática. Esto no quiere decir que la exuberancia expresiva de la mayoría de sus obras carezca de valor: lo tiene en alto grado dentro de su modalidad poética, evanescente y humorística, según se demostró en *The Lady is not for Burning (La dama no es para la hoguera,* 1948) y en *Venus Observed* (1950), que entusiasmaron a un público deseoso de algo que se apartara del drama realista establecido. *The Lady is not for Burning* presenta, en un ambiente medieval y primaveral, a una joven acusada de brujería, que no quiere morir, en contraste con un joven que desea la muerte, que se le niega. Cada uno envidia la situación del otro frente al destino, hasta que ambos alcanzan una especie de conjunción final, proporcionando así al drama un sentido de superación del individuo, que pone de manifiesto un propósito cósmico de la existencia. *Venus Observed* es una pieza alegóricamente otoñal, que escenifica, con poética y amable desilusión, el despertar del amor en un hombre de mediana edad. *The Dark is Light Enough (La obscuridad es bastante luminosa,* 1954) constituye una comedia invernal situada en 1848, el año de las revoluciones. La acción se centra en la condesa austríaca Rosmarin Ostenburg, figura casi divina y evanescente, graciosa y compasiva, en torno a la cual se crean y se deshacen de un modo imperceptible las vidas de los personajes. *A Sleep of Prisoners (Sueño de prisioneros,* 1951) es un drama pacifista ilustrado con episodios violentos del Antiguo Testamento. En *A Yard of Sun (Una yarda de sol,* 1970), se lleva a las tablas la historia de dos personas cuyas familias se reúnen inesperadamente después de la Segunda Guerra Mundial. Fry escribe todos sus dramas en su verso característico, altamente poético unas veces, otras curiosamente familiar, que mantiene viva la escena, incluso cuando la situación es estática. Las obras de Fry tienen con frecuencia matices religiosos.

Dylan Thomas. En la misma dirección de prodigalidad verbal para crear un clima poético está Dylan Thomas (1914-53)[28] con su magnífica pieza radiofónica *Under Milk Wood (En el joven bosque,* 1954). Esta obra, escrita

---

8, 1965. W. V. Spanos, *The Christian Tradition in Modern British Verse,* New Brunswick N J, 1967. C. Fry, *Three Plays,* London, 1960. Idem, *Plays,* London, 1969. Idem, *Venus Observed,* London, 1950. Idem, *The Dark is Light Enough,* London, 1954. Idem, *Curtmantle,* Oxford University Press, 1961. Idem, *A Yard of Sun,* Oxford University Press, 1970.

[28] Ver la bibliografía de Dylan Thomas en el capítulo X, subcapítulo 1, de esta obra. Dylan Thomas, *Under Milk Wood. A Play for Voices,* London, 1954. Idem, *En el joven bosque,* trad. por Tomás Ramos Orea, Kingston, Ontario, Canadá, 1971.

inicialmente para ser difundida por radio, se llevó a la escena con gran éxito, debido a sus excepcionales cualidades poéticas. Escrita en verso y en prosa, en la prosa desbordante de Dylan Thomas, consigue, mucho más con la palabra que con la acción, presentar la vida de un pueblecito marinero galés durante las veinticuatro horas de un día. Su estructura es más poética que dramática. El autor capta de un modo global la vida entera del lugar con sus personajes característicos, todos imprescindibles en el marco de la comunidad, con sus manías y rarezas, sus alegrías y sus afanes. Visto superficialmente, todo el vecindario parece un conjunto de excéntricos; pero, bajo el estrato de la apariencia, se atisba la ironía de Dylan Thomas con su frescor poético: el pequeño lugar galés al que caricaturiza o describe humorísticamente se parece a los demás, es la imagen viva y poetizada de cualquier rincón del mundo. Con *Under Milk Wood,* Dylan Thomas alcanza la culminación del teatro poético.

TEATRO DE PREOCUPACIÓN VITAL Y DE PROBLEMÁTICA RELIGIOSA

Es indudable que el teatro, ante todo, debe ser teatro. Nadie estará en contra de un drama ideológico, didáctico o moral, siempre que sea un buen drama. Bernard Shaw estimaba que el aspecto doctrinal de una obra contribuye a darle nervio y a orientarla por el camino del gran arte. Bertold Brecht pensaba que el teatro, por didáctico que sea, tiene que constituir ante todo un buen entretenimiento. El crítico inglés Harold Hobson recordaba en 1959 a los dramaturgos de vanguardia que el motivo principal del teatro es agradar al espectador. Su función esencial, por tanto, no es conducir al pacifismo, a una mejora moral o al establecimiento de un sistema social perfecto. Para eso existen iglesias, parlamentos y partidos políticos. Caeríamos en un error si creyéramos que la misión principal del teatro es la superación del hombre y no el sencillo intento de hacerle feliz sin causarle daño. Está claro que el buen teatro puede también ser de gran provecho, pero partiendo siempre de la base de que sea un espectáculo artístico.

Esto es lo que se propusieron y, con frecuencia, alcanzaron Shaw y Brecht; y lo que intentan hacer con mayor o menor fortuna, Ionesco, Sartre, Anouilh y Beckett. El realismo de Bertold Brecht y su utilización de la parábola negativa es un procedimiento que todos estos dramaturgos han utilizado a su modo y que, partiendo de la sátira política, la delación de la hipocresía y la incomunicabilidad humana, parece llegar a la conclusión de que el mundo es un calabozo asfixiante. En contraposición a estos autores, que exponen el lado pesimista y aun a veces inhumano, desesperante y absurdo del vivir, Eliot y Graham Greene procuran mostrar los signos inteligibles y esperanzadores que la Providencia sitúa a lo largo de la vida de los hombres.

Beckett. Aunque irlandés de nacimiento y educación, la formación dramática de Samuel Beckett (n. 1906)[29] es esencialmente francesa. Incluso escribe en francés sus dramas, que luego traduce él mismo al inglés, para su representación en Londres o Nueva York. Beckett comienza en 1931 con *Le Kid*, parodia de *Le Cid* de Corneille; el guión de *Eleuthéria* (1947) es una parodia de los dramas burgueses —bien estructurados, en tres actos, según las reglas del arte—, en la que el aburrido protagonista rechaza incluso la salida romántica del suicidio. Pero la auténtica revelación de Beckett fue *Waiting for Godot (Esperando a Godot;* traducción inglesa, 1955), parábola sobre el hombre y el universo, de fuerza tan sugestiva como evasiva, y que posiblemente quiere demostrar, de un modo plástico y ambiguo, que la vida no tiene sentido. Si Eliot escribe en *Ash-Wednesday (Miércoles de Ceniza),*

> *Consequently I rejoice, having to construct something*
> *Upon which to rejoice,*
>
> (Por consiguiente me regocijo, puesto que debo construir
> Algo para regocijarme,)

aquí este esfuerzo ni siquiera se intenta; los personajes de esta angustiosa tragicomedia esperan por esperar, sin tener idea de lo que esperan. El efecto dramático de la obra está en la confrontación de los personajes dos a dos —el eslavo Vladimir y el francés Estragón, y el italiano Pozzo y el inglés Lucky— y en la crítica de las actividades de la vida humana que los dos primeros hacen durante su interminable espera del misterioso Godot. *Endgame (Final del juego,* traducido en 1958) es un drama circular, cuyo escenario lo constituye el hogar de una familia sin nombre, cuyos cuatro miembros, los padres y dos hijos, representan a una humanidad enjaulada que repite diariamente las mismas palabras y acciones y de cuya prisión nadie puede escapar. *Krapp's Last Tape (La última cinta de K.,* 1958) es un monólogo en cinta magnetofónica: el protagonista, que a sus sesenta y nueve años persiste en su afición al alcohol, los plátanos y las mujeres, escucha la cinta grabada con ocasión de su treinta y nueve aniversario, y otra anterior, en la que se dicen exactamente las mismas cosas respecto de Krapp, el alcohol, los plátanos y las mujeres. *Happy Days* (1961), escrito en inglés, es el último drama extenso de Beckett, y muestra cómo una mujer, que está realmente hundiéndose en la tumba, platica gozosa bajo la luz del sol. Winnie utiliza cuatro recursos que le ayudan a vivir este día feliz: los puntales del escenario, su marido, la composición narrativa y unos recuerdos en los que se enlazan fragmentos de poesía inglesa. Cuando ya se ha hundido hasta el cuello, explica su historia, llama a su marido y

---

29 *A Samuel Beckett Reader,* London, 1967. I. Hassan, *The Literature of Silence. Miller and Beckett,* New York, 1968. F. Evers, «Beckett. The Incurious Seaker», *Dublin Magazine,* 7, 1968. T. Palmer, «Artistic Privilege», en *London Magazine,* 8, 1968. L. Perche, *Beckett: l'enfer à notre portée,* Paris, 1969. M. Robinson, *The Long Sonata of the Dead,* London, 1969. Samuel Beckett, *Collected Works,* New York, 1975. *I Can't Go On. A Selection from the Work of Samuel Beckett,* ed. by Richard Seaver, New York, 1967. Idem, *Dramatische Dichtungen* (2 vols.), Frankfurt, 1963-4.

recita algún verso. El marido que anda a gatas y no acaba de llegar hasta ella, consigue llamarla: ¡Win!, diminutivo que, al coincidir con el verbo «vencer» sintetiza el nombre de su mujer y la ironía del final de su vida. *Eh Joe* (1966) es una sátira para la televisión, en la cual se hace burla de la cámara sin la cual el género no podría realizarse; en *Breath (Aliento,* 1970) se reduce alegóricamente la vida a treinta segundos; y en *Not I (Yo no,* 1972), aunque el título parece sugerir la identidad humana, ésta se limita casi a la expresión melódica de la voz. En estas últimas obras, Beckett restringe el drama a una mera actitud. En cuanto a sus caracteres, grises en su mayoría, son seres humanos angustiados, y aun en los momentos en los que el autor permanece intelectualmente más distanciado, se ve que simpatiza y se identifica y sufre con ellos. Aunque el teatro de Beckett es ambiguo, evasivo y simbólico, el mensaje que presenta en conjunto es suficientemente claro.

Graham Greene. Las novelas y narraciones de Graham Greene (n. 1904)[30] tenían, desde el principio, una fuerza dramática latente que sólo esperaba el auxilio de una técnica que le abriera el cauce de su liberación. El mérito y la originalidad de Greene consiste en llevar al teatro argumentos de carácter religioso y teológico que llegan a colocar audazmente el milagro en el seno de una sociedad totalmente secularizada. *The Living Room (El cuarto de estar,* 1953), es el drama de la cerrazón y la beatería religiosa, frente al frescor y la gracia de Dios que conviene comunicar en la vida. En este drama, una joven que comete adulterio con un hombre casado se ve empujada al suicidio por la incomprensión de sus tías y por la falta de espíritu de su tío, un sacerdote paralítico que, a pesar de su cariño y buena fe, es incapaz de sacarla de la confusión mental y la complicación humana en que se encuentra. La muerte de Rose ilumina con un rayo de claridad, caridad y comprensión a sus familiares, sobre todo a sus tías, que desde entonces tienen que admitir que la muerte es un hecho natural, y lleva la compunción al alma de su amante, un psicólogo que admite su culpabilidad y reconoce que la psicología por sí sola no basta para solucionar los grandes problemas de la existencia. *The Potting Shed (El cobertizo del jardín,* 1957), es un drama muy atrevido en el aspecto sobrenatural, y arroja el guante de desafío del milagro a una humanidad que no cree en él. El protagonista, un niño, se suicida en el cobertizo del jardín. Su tío, un sacerdote católico, en un acto de magnanimidad desesperada, ofrece a Dios su fe a cambio de la vida del sobrino. El milagro se produce: el niño vuelve a la vida y el sacerdote pierde la fe. Esto sucede en el seno de una familia de un escritor racionalista de gran renombre. Pasarán años y percances, hasta que un día se descubre el hecho; se con-

---

30 E. Sturzl, *Von Satan zu Gott. Religiöse Probleme bei Greene,* Wien, 1954. Leopoldo Durán, *La crisis del sacerdote en Graham Greene,* Madrid, 1974. E. M. Browne, *Contemporary Drama in the Catholic Tradition,* en *Christian Faith in Contemporary Arts,* ed. F. Eversole, Nashville, 1962. Graham Greene, *The Living Room,* London, 1953. Idem, *The Potting Shed,* London, 1958. Idem, *The Complaisant Lover,* London, 1959. Idem, *Three Plays,* London, 1961. Idem, *Carving a Statue,* London, 1964. Idem, *The Return of A. J. Raffles,* London, 1975.

templa la posibilidad del milagro y se percibe, incluso, la siembra de una fructífera inquietud espiritual en el árido campo racionalista de los familiares y amigos del escritor. Al sacerdote se le devuelve la fe, y el personaje central recobra su identidad y su felicidad. En *The Complaisant Lover (El amante complaciente,* 1959), Greene explora el elemento amoroso como propulsor de la caridad, en un grupo de tres personas que ya no son jóvenes. El triángulo lo constituyen aquí una pareja, cuyo amor se ha convertido en monótona convivencia amistosa, y un tercero, algo más joven, que se ha enamorado de la mujer y es correspondido. Inicialmente, el planteamiento no puede ser más convencional. Pero Greene no dispone las cosas de acuerdo con las posibilidades clásicas. Ni el marido se suicida, como pensaba, ni la mujer abandona la casa y los hijos, como románticamente suponía, ni el amante es el único vencedor. Si amar es dar, y ambos quieren a Mary, y ella los necesita a ambos, los dos tendrán que sacrificarse por su amor, y también ella deberá aportar su parte de sufrimiento. En consecuencia, Mary prosigue su vida gris al lado de su marido, y, sólo de cuando en cuando, dos o tres veces al año, podrá convivir unos días con su amante con el pretexto de ir a visitar a una parienta. Éste es el tributo que los tres deberán pagar para resolver el problema, y su dolorosa aceptación por todos ellos proprociona al drama cierta nerviosidad moral. *Carving a Statue (Esculpiendo una estatua,* 1964) presenta a un artista que pasa toda su vida tratando inútilmente de esculpir la estatua de Dios Padre. Su empeño es inmenso; y, a pesar de que con ello sacrifica la felicidad de sus familiares y amigos, le dedica todos sus esfuerzos, aun sin tener idea de cómo puede llevar a cabo un proyecto de tan irrealizable grandeza. Aunque se presta a ello, no hay que buscar en la obra, ningún simbolismo teológico: el propio autor recomienda su interpretación literal. *The Return of A. J. Raffles (El regreso de A. J. R.,* 1975) es una divertida comedia, de fondo parcialmente histórico, sobre varios personajes de la Inglaterra de principios del siglo XX, y en particular sobre A. J. Raffles, simpático calavera que se mueve con tanta facilidad como pocos escrúpulos entre la alta sociedad eduardiana. A través de las actividades de este caballero - ladrón, el autor revela la degradación de la época, considerando al protagonista como un corrompido más en el seno de una sociedad corrompida.

DRAMA DE RESENTIMIENTO Y CRÍTICA SOCIAL

La expresión del resentimiento y la crítica de la sociedad son tan antiguas como el mismo género dramático. Sin embargo, aunque no puede considerarse nuevo en sus motivos e intención, es preciso reconocer que a partir de *Look Back in Anger,* de John Osborne, el teatro inglés ha experimentado una alteración visible. Por una parte, se incorporan al género dramático escritores relativamente jóvenes —a veces incluso muy jóvenes— que probablemente en otro período se hubieran asomado al mundo literario con novela; por otra, la mayoría de estos dramaturgos proceden de la

clase trabajadora, lo cual no había ocurrido anteriormente. Conviene tener en cuenta que no pertenecen de manera exclusiva a ninguna escuela dramática, ni tampoco la crean, ya que, dentro de una variedad de influjos recibidos y con ciertas semejanzas generales, cada cual prosigue su camino con independencia. En todo caso, el parentesco y los rasgos fisionómicos de sus obras son más bien generacionales y ambientales.

Osborne. John Osborne (n. 1929)[31] emerge súbitamente como dramaturgo en Londres con *Look Back in Anger (Mirando atrás con ira)*, estrenado en el Royal Court Theatre —una especie de teatro de ensayo— en 1956. El autor tenía veintiséis años, y la obra fue bien recibida por el público y por la crítica. Esto suponía, hasta cierto punto, arrancar el drama del monopolio de los teatros comerciales del West End y presentarlo ante un auditorio joven y exigente, lleno de inquietudes sociales e intelectuales. *Look Back in Anger* no puede considerarse una obra excepcional, pero sí representativa del momento, y escrita con un lenguaje expresivo, coloquial y directo, que se adapta perfectamente al género dramático. El personaje central, Jimmy Porter, es un personaje que no tiene nada que defender, y sí todo para criticar. Educado en la universidad, adonde quizá habría sido mejor que no hubiera ido, se casa con una joven de una clase social superior a la suya, por lo cual se siente acomplejado y movido a reaccionar violentamente contra ella; se gana modestamente la vida como dueño de un puesto de caramelos en el mercado, y pasa los domingos en casa ensañándose con todo lo que lee en el periódico, con su mujer y con el amigo que vive con ellos. Su actitud es desconcertante, y todos se preguntan contra qué está tan airado, si no es contra su propia incapacidad para salir de su ridículo laberinto mental. Su mujer le abandona temporalmente, y es sustituida por una amiga de ella, que a los dos días es víctima de las mismas vejaciones. Pronto regresa la esposa, desaparece la amiga, y la obra termina rápidamente con un desenlace sentimental. Este drama afrancesado no ofrece nada insólito; pero la irritante figura de Jimmy, mentalmente enfermiza —aunque en el fondo cariñosa— fue aceptada como un símbolo popular y portavoz del descontento de la nueva generación contra el ambiente y las circunstancias en que vivía; de aquí su aureola y su éxito. De lo que no se puede dudar es de la habilidad dramática de Osborne, claramente revelada en esta obra. Con *The Entertainer (El animador,* 1957), se produce la aceptación de Osborne en el teatro tradicional, pues el papel del protagonista fue interpretado por Lawrence Olivier. La obra es una alegoría de la decadencia de Inglaterra representada por un actor de «music hall», que se da cuenta de que el fracaso de su vida procede de que ésta había estado montada sobre la insinceridad. La noticia de la muerte del hijo del comerciante en Chipre le hace reflexionar, y tanto la mediocridad del espectáculo que representa, como su propia emoción y sensación

[31] Martin Banham, *Osborne*, Edinburgh, 1969. Simon Trussler, *The Plays of John Osborne*, London, 1968. Ronald Hayman, *John Osborne*, London, 1976. Pilar Hidalgo, capítulo I de *La ira y la palabra (Teatro inglés actual)*, Madrid, 1978. Todos los dramas de John Osborne están publicados individualmente por la casa Faber, Londres.

de desmoronamiento, intentan reflejar el estado de la Inglaterra de hoy y la atonía de la comunidad británica en general. Otros dramas de Osborne, incluido *Luther (Lutero,* 1961), apenas merecen consideración; pero *Under Plain Cover (Bajo cobertura normal,* 1963), que podría considerarse como una segunda parte de *Look Back in Anger,* interesa por la presentación al vivo —no embozada como en el caso de Jimmy Porter— de la neurosis que se ceba en un matrimonio cuyos cónyuges se descubre que son hermanos. El inconformismo de Jimmy Porter y de Lutero reaparece, en *Inadmissible Evidence* (1968), en la figura de Bill Maitland, abogado de mediana edad, que lanza sus soflamas de crítica e insatisfacción ante un mundo que no le escucha, aunque le da motivo para desahogarse. Se considera hasta ahora su mejor obra y una revelación de la angustia personal del autor, llevada a la escena con la pericia dramática de un comediógrafo nato, que se halla en la cima de su arte. En *Time Present* (1968) aparece por primera vez una protagonista, Pamela, que, siguiendo la línea del teatro anterior de Osborne, se considera obligada a inquietar a los que están a su alcance, sin duda para compensar su propia insatisfacción. *West of Suez (Al oeste de S.,* 1971) es un drama muy ambicioso, que se propone exponer la decadencia del Imperio y el cambio del estilo de vida, la nostalgia del pasado y la necesidad de adaptarse a las realidades y circunstancias de la Inglaterra actual, apuntando a los valores básicos de unas formas sociales de carácter conservador. Con el título de *A Bond Honoured* (1966), Osborne adaptó en un acto aspectos de *La fianza satisfecha* de Lope de Vega.

A Sense of Detachment (Una actitud de desprendimiento, 1973) es obra muy interesante, llena de alusiones a la vida y a la cultura de la Inglaterra moderna. Carece de verdadero argumento y sus personajes son genéricos, como en la «moralidad» medieval. En esta pieza impresionista, Osborne intenta resumir la historia moderna inglesa, dando relieve dramático a las dos guerras del siglo XX, la cuestión de Irlanda, los movimientos feministas, el deporte y la diversión, las atrocidades de la sociedad actual por un lado, y, por otro, el lirismo de la generación «underground», con su culminación en el símbolo de Blake y en su *Jerusalem.* Se trata de una obra ideológicamente conservadora y patriótica, que viene a ser una crítica de las actitudes que Osborne había defendido o expresado en sus primeros dramas. En *Watch It Come Down (Observa cómo baja,* 1975), se estudia el comportamiento de varias personas en medio de la incoherencia del mundo actual. La acción transcurre en una estación de ferrocarril, transformada en refugio del matrimonio Prosser, constituido por un director de cine y una novelista. Con ellos viven algunos parientes y amigos, un escritor homosexual enfermo, y otro homosexual, que lleva la casa. Las relaciones del matrimonio son difíciles, y la convivencia común es un fracaso y acusa la falta de decoro de ciertos aspectos de la vida. Los Prosser han abandonado la ciudad creyendo que hallarían la tranquilidad en el campo, pero no ha sido así. El futuro tampoco es ilusionador: el futuro significa la política y la forma de vida propuesta por la Unión Soviética. La estación es destruida por unos lugareños, que atacan a sus habitantes con armas de fuego. Es un final propio de la incomprensión y la violencia de nuestro tiempo.

En estos últimos dramas vemos cómo Osborne se convierte, hasta cierto punto, en acusador del desorden y crítico de algunas de las inquietudes y actitudes que él mismo había contribuido, durante algún tiempo, a despertar.

Wesker. Si en épocas pasadas se ofrecían a los espectadores obras de teatro en que se interpretaba la vida de los grandes o de la alta clase media, en nuestro tiempo se han invertido los papeles; ahora son los grandes y la clase media intelectual quienes constituyen el auditorio de un teatro cuyos protagonistas suelen ser obreros o personas sin ninguna relevancia social. Esto se ha realizado gracias a dramaturgos entre los que destaca Arnold Wesker (n. 1932)[32]. Su primera obra fue *Chicken Soup with Barley (Sopa de pollo con cebada,* 1958), seguida de *Roots (Raíces,* 1959) y *I'm Talking about Jerusalem (Hablo de J.,* 1960). Se trata de una trilogía de crítica corrosiva contra los ideales socializantes de grandes sectores de la Inglaterra contemporánea, y es muy significativo el hecho de que esta crítica la formule un autor de orientación más bien socialista. Wesker reacciona ante los hechos y los ideales con la sinceridad que caracteriza de ordinario al artista de nuestro tiempo, y sus dramas, escritos para fustigar más que para entretener, dejan en el espectador o en el lector una huella de preocupación y desencanto. La primera obra de la trilogía expone el derrumbamiento de los ideales políticos que, con el paso del tiempo, sufre una familia de extrema izquierda que vive en el East End de Londres. Los veinte años que transcurren entre 1936 y 1956, marcados por las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial, destruyen, suavizan o transforman las energías extremistas de los miembros de la familia Kahn, que, por razones personales o sociales, psicológicas o políticas, se han convertido al terminar el drama en seres ideológicamente muy distintos de lo que eran al comienzo. Partiendo de Ronnie, hijo de los Kahn, *Roots* nos conduce hasta el seno de la familia Bryant, a la que pertenece Beatie, la novia de Ronnie. Éste no aparece en escena, pero es él quien domina psicológicamente el movimiento dramático, y su fisonomía moral e intelectual queda esbozada por la actuación de Beatie, que ideológicamente vive de su aliento. *Roots* es un drama eficaz y bien construido, que revela una de las principales grietas que se abren en la sociedad inglesa de hoy: el problema de las relaciones sociales entre individuos de distinta clase, o tradición o nivel cultural diferente. El drama en sí lo constituye la visita que Beatie hace a su familia en Norfolk para presentarles a su novio. Pero Ronnie, no llega y, como excusa Beatie recibe una carta en que el joven le explica

[32] John Russell Taylor, *Anger and After,* London, 1962. Clifford Leech, «Two Romantics: Arnold Wesker and Harold Pinter», en *Contemporary Theatre,* London, 1962. Ronald Hayman, *Arnold Wesker,* London, 1975. Pilar Hidalgo, capítulo 2 de *La ira y la palabra. (Teatro inglés actual),* Madrid, 1978. Rafael Monroy, *Perspectiva social y relaciones humanas en el teatro de Arnold Wesker,* Universidad de Murcia, 1979. *The Wesker Trilogy: Chicken Soup with Barley, Roots, I'm Talking About Jerusalem,* London, 1962. Arnold Wesker, *The Journalist,* London, 1975. *The Plays of Arnold Wesker,* New York, 1976.

que esos días de separación le han demostrado la falta de adecuación de sus relaciones. La desilusión la impresiona tanto que Beatie supera su pasividad intelectual, reacciona ante la situación y se libera de su anterior vasallaje ideológico. *I'm Talking about Jerusalem* es un esqueje de la obra anterior desarrollado en un nuevo drama. En él se ponen de relieve los problemas con que tropiezan Ada —una de las hijas de la familia Kahn— y su marido, quienes, después de convencerse de que el enemigo auténtico de la clase trabajadora no es el capitalismo, sino la mecanización y atomización de la vida moderna, huyen de Londres para refugiarse en una zona rural y emprender una nueva vida en contacto con la naturaleza. Pero las dificultades que les saldrán al paso en este bravo intento de adaptación a una existencia más poética y sencilla tampoco se solucionan felizmente, a causa de las limitaciones humanas y de las muchas circunstancias adversas que los rodean. *Chips with Everything (Patatas fritas con todo,* 1962), sigue en la misma línea; es una crítica devastadora de lo establecido, de la Inglaterra oficial como Imperio, patria, ejército, espíritu de servicio, etc. La escena ocurre en una sección de preparación de cadetes de las fuerzas aéreas. La mayoría de los jóvenes de la escuadrilla son de condición humilde. Pero uno de ellos, Thompson, procede de buena casa, tiene apellido ilustre y se ha educado en una buena escuela, todo lo cual le da, a su pesar, un aire de superioridad. Los mandos lo notan en seguida, y pretenden separarlo de sus compañeros y uncirlo al carro del grupo dirigente. Pero Thompson se resiste, y permanece junto a sus camaradas, con el afán de elevarlos y liberar la personalidad de cada uno. Incomprendido por ellos y defraudado en unos esfuerzos que llega a considerar inútiles, sucumbe a las insinuaciones de sus jefes y pasa a formar parte del grupo selecto institucionalizado. Hacia 1961, Wesker se dio cuenta de que el realismo artístico que había adoptado entrañaba una contradicción, y llegó a la conclusión de que el arte es una recreación, y no una copia, de la experiencia. Este naturalismo simbólico es el que siguió en *The Kitchen (La cocina,* 1962), drama a la vez realista y alegórico, que pone ante los espectadores el desagradable panorama de la vida moderna sintetizado en la cocina de un restaurante de lujo. *The Very Own Golden City (La propia ciudad dorada,* 1966) es una obra ambiciosa en que el autor se propone dar forma dramática al fracaso del socialismo en el terreno de las soluciones prácticas, admitiendo, por otro lado, su validez ideal como propulsor de un sueño esperanzador. En *The Four Seasons (Las cuatro estaciones,* 1966), inaugura un cambio de técnica, poniendo en escena a sólo dos personajes, que explican el desarrollo de su vida matrimonial a lo largo de las cuatro estaciones del año. La obra carece de acción y resulta poco convincente desde el punto de vista dramático. *The Friends (Los amigos,* 1970), *The Old Ones (Los ancianos,* 1972) y *The Journalists (Los periodistas,* 1975), ofrecen aspectos técnica e ideológicamente interesantes, pero muestran a un Wesker que, en esta fase de su carrera dramática, no parece satisfacer las esperanzas que había despertado en el público al principio.

Behan. El irlandés Brendan Behan (1923-64) [33] sigue por completo la dirección crítica y delatora. Católico, partidario de los republicanos en la Guerra de España, simpatizante del I. R. A. y preso por motivos políticos, Behan fue más hombre de acción que Osborne y que Wesker, y procuró llevar al teatro sus inquietudes y experiencias. En *The Quare Fellow (Un tipo raro,* 1955) describe la vida en una prisión, las relaciones entre los presos, y el momento culminante en que se manifiestan las preocupaciones individuales y la psicosis general que electriza el ambiente la noche que precede a una ejecución. Sin embargo, el tema de la obra en sí no son tanto las cárceles como unos hombres obligados a vivir en unas circunstancias determinadas. A pesar de su argumento, *The Quare Fellow* no es una tragedia, sino un drama en que el autor combina los elementos trágicos con la sátira social, la actitud entre cómica y sarcástica irlandesa y el folklore de su país. Con *The Hostage (El rehén,* 1958), Behan se adelanta muchos años a los problemas que surgen constantemente en Irlanda del Norte. Aquí se refiere a un miembro del I. R. A. que ha caído en poder del ejército británico y debe ser ejecutado en Belfast una mañana determinada. El I. R. A. captura a un soldado inglés la noche anterior, y se lo lleva como rehén a un burdel. Si se fusila al irlandés, irremisiblemente morirá el británico. Lo trágico y lo cómico —incluso lo grotesco e inverosímil del burdel, que pone de manifiesto la mezcla de corrupción y caridad de los bajos fondos de Dublín— alternan en esta obra, de modo que no se sabe qué va a ocurrir. El autor arremete tanto contra el trasnochado fanatismo nacionalista del I. R. A. como contra la inadecuada política británica en Irlanda. Pero, entre bromas y veras, entre reflexiones sensatas o absurdas de las chicas —y los chicos— del prostíbulo, el soldado inglés acaba muriendo de un tiro sin que para ello exista razón lógica alguna. La confusa y aglomerada acción de *The Hostage* simboliza la falta de comprensión, los prejuicios y la cerril actitud de las relaciones anglo-irlandesas de ayer y de hoy. Behan escribió tres piezas cortas para la radio hacia 1958, y dejó sin terminar otro drama extenso, *Richard's Cork Leg (La pierna de corcho de R.,* 1964), que Alan Simpson revisó y preparó para la escena en 1972. Brendan Behan fustiga con dureza, y, al mismo tiempo, con humanidad las situaciones injustas y las actitudes torcidas; no formula juicios morales, y combate la hipocresía y el egoísmo.

Shelagh Delaney. Shelagh Delaney (n. 1939) [34] es un caso excepcional de precocidad; en dos o tres años, de los dieciséis a los diecinueve, pasó de vendedora y acomodadora a ser la autora de *A Taste of Honey (Un sabor*

---

[33] John Russell Taylor, *Anger and After. A Guide to the New British Drama,* London, 1969. Luis López Ruiz, *Brendan Behan. El hombre y su obra,* tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 1977. Brendan Behan, *The Scarperer,* London, 1970. Idem, *Borstal Boy,* London, 1967. Idem, *The Quare Fellow,* London, 1970. Idem, *The Hostage,* London, 1960. Idem, *Richard's Cork Leg,* London, 1973. Idem, *Brendan Behan's Island,* London, 1970. Idem, *Brendan Behan's New York,* London, 1970. Idem, *Confession of an Irish Rebel,* London, 1965. Idem, *Hold Your Hour and Have Another,* London, 1970.

[34] Shelagh Delaney, *A Taste of Honey,* London, 1959. Idem, *The Lion in Love,* London, 1961. John Russell Taylor, *Anger and After. A Guide to the New British Drama,* London, 1969.

a miel, 1958), drama que, revisado por la eficaz directora escénica Joan Littlewood, alcanzó un éxito extraordinario, pasando luego al cine. No es una obra de protesta contra la sociedad moderna, sino una pintura realista de la vida, que lo mismo podría haberse situado en una época anterior. Drama sencillo, ágil, simpático y humano, en el que se presenta, velado, el problema eterno de la responsabilidad y la educación. Es el caso de una madre que, sin ser mala, no cumple con su deber, y, para ganarse la vida, prefiere venderse a trabajar. Su hija Josephine es una adolescente que todavía va a la escuela. Al casarse la madre y quedarse sola la hija, ésta se enamora de un marinero negro, por lo que tiene de exótico, y la consecuencia de este sueño romántico será la maternidad. El marinero desaparece, y un estudiante de arte, Geoffrey, que no sirve para marido, pero sí para hacer las veces de sirvienta y niñera, se ocupa cariñosamente de Josephine y de la casa. El drama termina con el regreso de la madre al tiempo en que Josephine va a dar a luz; Geoffrey se despide, y las dos mujeres se enfrentan con la vida. Ambas llegan a la conclusión de que, hasta cierto punto, cada cual es dueño de su destino, en el que poco tienen que ver los idealismos y los sistemas sociales. *The Lion in Love (El león enamorado,* 1960), aunque no tan bien construido, es un drama más ambicioso. El título procede de una fábula de Esopo en que un león se enamora de la hija de un guardabosques, y, para casarse con ella, accede a que le quiten todas sus defensas. Entonces cae en poder del guardabosques, y éste lo mata. La moraleja del drama es que no hay nada más opuesto a la paz que un matrimonio contraído a causa de una pasión precipitada. Aquí la pareja desajustada la constituyen Frank y Kit, que tuvieron que casarse por obligación, y ahora simplemente conviven. La mujer se aficiona a la bebida, e incluso intenta suicidarse; el marido se encapricha de una compañera del mercado, y desearía fugarse con ella; pero, al fin, ambos esposos comprenden que lo más razonable es sacar el mejor partido posible de las circunstancias, y seguir juntos por el mal camino que emprendieron. Los hijos, que no pueden soportar las constantes desavenencias de sus padres, deciden abandonar el hogar sin rumbo fijo, dispuestos a enfrentarse con lo que venga. Peg, la hija, que acaba de enamorarse de un joven guapo y despreocupado, puede que huya con él, persiguiendo un sueño semejante al de Josephine y su marinero en *A Taste of Honey.* Una chica de la calle y su chulo también se hacen ilusiones de llegar lejos como artistas de «music hall». Jesse, el padre de Kit, es el paño de lágrimas de la familia, y lo comprende y lo perdona todo. *The Lion in Love* tiene muchos más personajes que el drama anterior, presenta una acción más complicada y quiere mostrar un panorama más amplio de las realidades de la vida moderna en un estrato social parecido al de *A Taste of Honey,* pero no resulta una obra tan compacta, directa y terminada. Delaney ha escrito también piezas para la televisión, como *Did Your Nanny Come from Bergen? (¿Vino de B. la nodriza?,* 1970) y *St. Martin's Summer (El verano de San Martín,* 1974). En sus obras ofrece una visión casi fotográfica de la realidad: una realidad que, al mostrar sus trazos ásperos y desagradables, mezcla con ellos los aspectos poéticos de la vida y los matiza de ternura.

TEATRO TRADICIONAL, DE INCOMUNICACIÓN, IDENTIFICACIÓN Y TRANSPOSICIÓN, E INDEPENDIENTE

En los apartados anteriores se ha podido apreciar la riqueza de matices del moderno teatro inglés, aun prescindiendo de figuras dramáticas de gran categoría. En éste se agruparán cuatro nombres importantes, que, situados en una línea más bien estética e ideológicamente conservadora —parcial o globalmente—, vienen a enriquecer en fondo y forma la variedad aludida.

Lawler. Ray Lawler (n. 1921) [35], australiano muy vinculado a Inglaterra, tiene el mérito de haber independizado el teatro de su país de las importaciones extranjeras y de una adolescente actitud nacionalista, patrocinadora del color local. En *Summer of the Seventeenth Doll (El verano de la decimoséptima muñeca,* obra representada en Londres en 1957), dramatiza con emotiva sencillez y con estilo directo y realista un problema bastante general en las zonas agrícolas y mineras de Australia. A pesar del lenguaje, de los tipos y del ambiente propiamente australianos, el drama refleja un aspecto muy corriente de la cultura moderna, a la vez que advierte con una atractiva dosis de ternura poética, un peligro general. Presenta el caso de quienes, por temperamento u otras circunstancias, desean evitar el lado ingrato de la vida matrimonial, y al declinar la vida, comprenden que han salido perdiendo. Los años de la juventud se deslizan imperceptiblemente, para los protagonistas, atentos sólo a disfrutar unas temporadas de alegre pasatiempo y ajenos a la verdadera felicidad. Es el decimoséptimo verano que dos cortadores de caña de Queensland acuden a divertirse con sus amigas camareras de un bar de Sydney. El previo matrimonio de una de las chicas —que creyó prudente no esperar ya más— y la rotura accidental de la muñeca que uno de los hombres ha llevado a la otra, siguiendo un inocente ritual establecido desde el primer verano, rompe el hechizo romántico que rodeaba a las dos parejas y no les permitía ver la dura realidad. Al quebrarse la muñeca —la número diecisiete, lo cual indica que ya no son jóvenes— se quiebra también el mito que los separaba de la vida real, y de pronto se viene al suelo todo el tinglado de felicidad artificial que habían montado. En *The Piccadilly Bushman (El colono de P.,* estrenada en Liverpool, en 1965) [36], Lawler insiste en el tema con mucha mordacidad satírica, pero con menos originalidad que en la obra anterior, atacando a la clase media australiana y censurando su sentimental actitud de considerarse más inglesa que los ingleses. El protagonista es un actor australiano que tiene éxito en Londres y llega a sentirse tan inglés, que abomina todo lo que tiene que ver con Australia. Este drama

[35] Ray Lawler, *Summer of the Seventeenth Doll,* London, 1957. Idem, *The Piccadilly Bushman,* London, 1961.

[36] En Australia la palabra «bushman» designa al campesino que trabaja en el bosque o la maleza.

adolece de dos defectos: hoy no es del todo auténtica esa actitud del australiano normal ante Inglaterra, y, por otra parte, no hay aquí la fuerza emotiva de *Summer of the Seventeenth Doll.* Después de *The Unshaven Cheek (La mejilla sin afeitar,* Edimburgo, 1963), *A Breach in the Wall (Una brecha en el muro,* Canterbury, 1970), y otras obras para la televisión, Lawler escribe *The Man Who Shot the Albatross (El hombre que abatió al albatros,* Melbourne, 1972), su obra más ambiciosa, aunque no tan lograda como la primera. En ella se dramatiza la historia del navegante William Bligh —capitán del *Bounty*—, gobernador de Nueva Gales del Sur durante los años 1806-1808, una de las figuras más importantes y discutidas del período fundacional de Australia. Lawler utiliza aquí la técnica impresionista, a fin de manejar con más libertad la acción y el marco temporal. Tomando como núcleo el famoso motín contra Bligh, el dramaturgo intenta una profunda caracterización psicológica de este heroico personaje, víctima de las exigencias de su deber y de las circunstancias, en el contexto histórico-legendario de aquella lejana colonia, destinada a ser con el tiempo una gran nación.

Bolt. Robert Bolt (n. 1924)[37] está en la línea tradicional del teatro europeo; contemporáneo de Osborne, de Pinter y de Arden, sigue su camino con total independencia estética con relación a sus colegas y a las tendencias europeas de su tiempo. Sus primeras obras, *Flowering Cherry (El cerezo florido,* 1957) y *The Tiger and the Horse (El tigre y el caballo,* 1960) se ajustan a la estructura dramática de las obras de Chejov y del teatro inglés y europeo de principios del siglo XX; sin embargo, aunque bien acabadas, no parece que convencieran a su autor. No sucede lo mismo con *A Man for All Seasons (Un hombre para todos los tiempos,* 1960)[38] en que Bolt combina su concepción tradicional del drama con la presencia de un introductor que, al modo del presentador en *Henry V* de Shakespeare, observa los hechos y contribuye a su desarrollo con una mezcla de sentido común y de cómico cinismo, que va más allá de su origen brechtiano. Aunque Bolt no es católico, y sabe que tampoco lo es gran parte del público que llena los teatros modernos, escoge para su drama la grandiosa figura de Thomas More, con la que proporciona una gran lección de magnanimidad y de clarividencia de los valores morales y teológicos de ayer, de hoy y de todos los tiempos. *A Man for All Seasons* es una tragedia despojada de la solemnidad del género precisamente por el introductor aludido, el personaje llamado The Common Man. Ahora bien, lo que hubiera podido resultar trágico para cualquiera no lo fue para un hombre de la altura moral de Thomas More. La vida de More no fue trágica en ningún sentido, aunque, según las apariencias, condujera a un fin lamentable; jamás se entabló en él ningún combate entre el deber y la conveniencia. El drama comprende los últimos años del gran humanista, el ambiente familiar de

---

37 Ronald Hayman, *Robert Bolt,* London, 1969. Robert Bolt, *Flowering Cherry,* London, 1958. Idem, *The Tiger and the Horse,* London, 1961. Idem, *A Man for All Seasons,* London, 1961. Idem, *Gentle Jack,* London, 1964. Idem, *The Thwarting of Baron Bolligrew,* London, 1966. Idem, *Three Plays,* London, 1967. Idem, *Vivat! Vivat Regina!,* London, 1971.

38 Representado en España con el título de *Un hombre para la eternidad.*

estudio, disciplina y alegría que supo crear a su alrededor, su prestigio como abogado y canciller, y el choque con el obstinado absolutismo de Enrique VIII, que le llevó a la prisión y a la muerte. *A Man for All Seasons* está lleno de alusiones críticas a Inglaterra, a la Reforma y al hecho que le dio origen. Tampoco queda muy bien España, con su hegemónica representación de un catolicismo político. Y es un envidiable signo de capacidad de autocrítica y madurez cultural el hecho de que se pudiera representar con tanto aplauso en Inglaterra, una obra que pone de relieve un momento tan discutible de la historia de esta nación. *Gentle Jack (El amable J.,* 1963) es un drama de ideas, no muy consolidado, que pretende representar el contraste entre el inmoralismo del mundo capitalista y la actitud amoral de otros períodos históricos. Interesante como lectura, no resulta bien en el escenario. *The Thwarting of Baron Bolligrew (La frustración del B. B.,* 1965) insiste en el choque entre el mal y el bien incorporados en dos personajes, el bondadoso sir Oblong, y el barón Bolligrew, portador de valores negativos. Es un drama de tendencia metafísica, que tiene garbo, gracia y un encanto nada inocente. Tras estos dos dramas, que no parecen estar en su línea característica, Bolt vuelve a la historia con *Vivat! Vivat Regina!* (1970), donde dramatiza el enfrentamiento entre Isabel I de Inglaterra y María Estuardo. Expone las rivalidades personales, nacionales y religiosas de las dos soberanas, y procede, incluso, a su caracterización como mujeres y reinas. En una escena melodramática, pero conseguida, la reina de Escocia se acerca al tajo declamando que tiene mucho más mérito sufrir una muerte que se acepta, que vivir durante sesenta años una vida que se rechaza. *Vivat! Vivat Regina!,* si no es un drama como *A Man for All Seasons,* se le acerca por su seguridad argumental, la sostenida calidad del diálogo, y la majestad con que están caracterizadas estas dos grandes figuras de la historia. Bolt, al llevar a la escena con técnica acabada estos grandes personajes, se consagra como uno de los mejores dramaturgos ingleses contemporáneos.

Pinter. Harold Pinter (n. 1930)[39] es otro de los dramaturgos ingleses actuales más prestigiosos y fecundos. Escribe un teatro de factura realista y situaciones poéticas, y usa el lenguaje coloquial como medio de expresión de sus personajes. No busca la presentación dramática de un cuadro terminado, ni se interesa por la caracterización psicológica profunda ni por la alegoría. Sus dramas, generalmente cortos, pretenden extractar ciertos aspectos de la vida —triviales, absurdos, pero verídicos y poéticos—, en los cuales, como ocurre muchas veces en la realidad, no se llega a ninguna conclusión. Una de sus ideas centrales es la importancia de la habitación en la vida del hombre y la protección derivada de ella, tanto en el

[39] John Russell Taylor, *Anger and After. A Guide to the New British Drama,* London, 1969. Ronald Hayman, *Harold Pinter,* London, 1975. Martin Esslin, *Pinter: A Study of his Plays,* London, 1973. Pilar Hidalgo, ver el capítulo III de *La ira y la palabra (Teatro inglés actual),* Madrid, 1978. Harold Pinter, *The Room and The Dumb Waiter,* London, 1960. Idem, *No Man's Land,* London, 1971. Todos los dramas de Pinter han sido publicados por la editorial Methuen, de Londres.

aspecto climático como físico y psicológico. Esta es una visión del vivir muy limitada y simboliza la carencia de auténtica calidad humana; así lo entiende Pinter en muchas de sus obras y quizás el ámbito de la casa o la habitación constituya algo esencial en la vida de muchas personas. La casa significa refugio contra el peligro, y la puerta recuerda la amenaza contra la paz y la comodidad del hombre. Sus obras en un acto, *The Room (La habitación,* 1957) y *The Dumb Waiter (El montaplatos,* escrita en 1957 y estrenada en 1960), se representan entre cuatro paredes, y, aunque su argumento es completamente distinto, en ambas la habitación se considera lugar de cobijo, mientras que la puerta significa la brecha por donde pueden entrar los males y las preocupaciones que acechan en el exterior. *The Birthday Party (La fiesta de cumpleaños,* 1958) es el primer drama en tres actos de Pinter. En él insiste en la seguridad proporcionada por la habitación, y amalgama los elementos agradables de *The Room* con los desagradables y siniestros de *The Dumb Waiter.* La acción se desarrolla en una pensión al borde del mar, en la que los dueños no tienen más que un solo huésped. La patrona cuida de su pupilo Stanley, mucho más joven que ella, con un cariño que va más allá de lo maternal. No sabemos nada de Stanley, aparte de que una vez dio un concierto de piano y ahora vive amedrentado y parasitariamente en esta pensión destartalada. Un día aparecen dos huéspedes más. Pero no son exactamente huéspedes, sino personajes no identificables, probablemente agentes de una organización particular, que se llevan a Stanley no se sabe adónde. El dueño de la pensión, aunque por varias razones no congeniaba con Stanley, intenta rescatarlo, en un acto de humanidad y simpatía, pero sin éxito. Esta obra, tan árida en su argumento, tan desprovista de emoción y a la vez absurda, simboliza probablemente el miedo político, social, incluso psicológico, que dominó a la Europa de la niñez y adolescencia del autor; acaso también la presión que la sociedad puede ejercer sobre un individuo; aquí la sociedad serían los dos sujetos que obligan al artista bohemio y mendicante a volver al ambiente burgués del que proviene y a vestirse elegantemente con chaqueta negra y pantalón a rayas. *A Slight Ache (Un ligero dolor,* 1961) termina con el drama de temores externos. En esta comedia, un matrimonio que vive en una casita de jardín y se preocupa por atender a un vendedor de cerillas que tiene su puesto junto a la verja trasera, se encuentra en la paradójica situación de que el vendedor de cerillas se instala en la casa, y pasa a ocupar el lugar del marido, a quien su mujer le cuelga del cuello la bandeja con la mercancía y lo envía a ocupar el puesto del vendedor. Aquí los riesgos estaban dentro: el marido era, además de tonto, abrumadoramente charlatán, y su mujer, demasiado fácil. Esta obra breve, cuyo motivo argumental queda más patente que en los dramas anteriores de Pinter, tuvo gran éxito en un amplio sector del público. *The Caretaker (El portero,* 1960) es otro drama extenso, de mucho mérito en la exposición de la inseguridad y la dificultad de comunicación entre los hombres. Cuando uno de los personajes dice a otro: «No puedo tomar al pie de la letra nada de lo que dices. Cada una de tus palabras se presta a multitud de interpretaciones», el autor nos da la clave de su método y de su temática: ambigüedad en la interpre-

tación de las realidades y falta de precisión en el lenguaje para expresar las verdades objetivas o los movimientos psicológicos de los individuos. A veces el individuo mismo se oculta conscientemente tras el velo de la palabra. En *The Caretaker,* volvemos al esquema inicial de Pinter, la habitación: un cuarto de una casa en que viven dos hermanos, uno de los cuales, el dueño, sueña con convertirla en una vivienda decentemente arreglada. Por la noche, llega un huésped que necesita ayuda; de hacerse la casa, podría proporcionársele el empleo de portero. Pero es imposible que estas tres personas logren entenderse, y no por motivos graves, sino por nimiedades que son para cada uno dificultades invencibles. Es el reino del absurdo dominando a la lógica; la situación irracional impuesta a la exposición dramática o trágica de la realidad. La clarividencia y la razón no aparecen por ningún lado, y el huésped tiene que abandonar la habitación en la que deseaba refugiarse. Como sucede con frecuencia en la vida, apenas se esclarece nada de ninguno de los tres personajes. Si, en *The Caretaker,* Pinter se preocupa de los problemas de la identidad, en *The Collection (La colección,* 1962) aborda la imposibilidad de la verificación. Es una obra en un acto, en la que un rico invertido, diseñador de tejidos, vive con el joven Bill, al que ha recogido de la calle y con quien tiene relaciones. Un amigo, que está vinculado con el primero por el negocio de los tejidos, acusa a Bill de haber pasado la noche con su mujer, Stella, en un hotel de Leeds. Es cierto que han coincidido en el hotel; pero no se sabe si la acusación del marido tiene fundamento o si todo se reduce a suponer lo que Bill y Stella, cuando se hallaban en el salón del hotel, pensaban que podría pasar si subieran juntos a la habitación de ella. Otro dramita, en que Pinter aborda la dificultad de las relaciones matrimoniales, es *The Lover (El amante,* 1963). Aquí se trata de la escisión psicológica de un matrimonio joven y un desdoblamiento ilusorio de la personalidad. El matrimonio presenta sin duda una vertiente doble: el aspecto matrimonial y el pasional. En esta obrita, una pareja aparentemente normal, a la que parece ir aburriendo la regularidad, se inventa una especie de juego de adulterio en el que los amantes son los propios cónyuges, desdoblados en una señora joven y sugestiva que recibe ansiosa a su marido, al presentarse éste con distinta indumentaria y apetencias de amante. Este caso de transposición o desdoblamiento ya lo había desarrollado Pinter en la pieza corta *Night School (Escuela nocturna,* 1960), donde el joven Walter, al volver de la cárcel, se encuentra con que Sally ha alquilado su habitación. Sally es una cabaretera que se hace pasar por maestra nocturna y tiene que salir todas las noches. Walter también finge ser lo que no es, y pretende acercarse a ella quizá con buenas intenciones. El velo que oculta la identidad de Walter y Sally dificulta el entendimiento mutuo y la oportunidad de establecer relaciones amorosas; Sally desaparece antes de ser identificada por Walter. A veces, en Pinter, la incapacidad de comunicación e identificación proviene de que sus personajes carecen prácticamente de expresividad. En *The Collection* y en *The Lover* se trata de personas cultas que, sabiendo expresarse correctamente, rehúyen la comunicación, y evitan así que su verdadera personalidad se ponga de manifiesto. *The Homecoming* (1965)

es una parodia de la comedia de salón ibseniana, y, como ha dicho el autor, expone los problemas del amor y de la ausencia de amor, y muestra cómo se trafica con las pasiones y se ensucian las relaciones familiares y humanas. En *Tea Party (Merienda,* 1968), Pinter se atiene al principio tradicional inglés de que las personas deben casarse con otras de su misma clase. Como en tantas ocasiones, aquí, el complejo de inferioridad de un joven que se ha casado con una mujer de nivel social superior al suyo le lleva a entablar relaciones amorosas con su secretaria. *Night (Noche,* 1969), es una exposición dura y pesimista de la fragilidad de la institución matrimonial. Una pareja que ha vivido durante años aparentemente feliz, descubre una noche que ambos tienen un recuerdo y un concepto distintos de su primer encuentro. Cada uno cree tener razón; pero de la discusión se deduce cuán endeble es la plataforma sobre la que habían montado su felicidad. *The Basement (El sótano,* 1968) vuelve al esquema dramático favorito de Pinter: la habitación como recinto protector del individuo. Dos jóvenes solicitan el amor de una chica llamada Jane. La habitación constituye un elemento fundamental de este drama, y su aspecto se altera al cambiar el ambiente de las situaciones y de los personajes. En la lucha por defender el refugio que representa el sótano y conquistar a la chica, uno de los jóvenes se ve obligado a abandonar la habitación, pero tiene la suerte de poder llevarse a Jane. En *Old Times (Viejos tiempos,* 1971) se consigue crear un contrapunto poético al poner en un platillo de la balanza, frente a las limitaciones e imperfecciones naturales, el potencial humano y la capacidad de superación. En su aspecto externo, *No Man's Land (Tierra de nadie,* 1976) parece una versión irónica de casi todos los procedimientos dramáticos y escénicos del propio Pinter. Dos escritores se encuentran en una famosa taberna de Londres; al principio parecen desconocidos, pero después se tratan como si se conocieran de sus tiempos de Oxford. Las alusiones a la sociedad inglesa de los años anteriores a la Segunda Guerra Mundial, el lenguaje de ambos escritores —sobre todo la expresión literaria de uno de ellos—, y las sugerencias de la conversación, más bien vagas alusiones que manifestaciones claras, constituyen el drama. *Betrayal (Traición,* 1979) es una obra sobre la infidelidad conyugal y sobre la amistad, pues Jerry, el amante de Emma, es el mejor amigo de su marido. El tema de la infidelidad reverbera continuamente, y la chispa salta de unos a otros delatando las infidelidades en sus conciencias. Es una obra de estructura clásica, de acción regresiva. Comienza en 1977, con el encuentro de Jerry y Emma en un bar, dos años después de haber dejado sus relaciones, y retrocede hasta 1968, cuando empezaron sus amoríos. A pesar de las fechas concretas, la verdad de sus relaciones permanece evasiva, como suele suceder en las obras de Pinter, que está seguro de que la incomprensión y la dificultad de comunicación son inherentes a la naturaleza humana. Pinter rechaza el procedimiento estético tradicional de los dramas argumentales bien construidos. Para él la vida no es exactamente esto; los hombres no asisten casi nunca a algo que vean empezar y terminar; todo está en marcha, y penetran como intrusos en un círculo que no comprenden y en que tienen

que esforzarse para sacar algo en claro. Ni las personas, ni la sociedad, ni el mundo están, según Pinter, completamente abiertos a la comprensión humana. Poner en escena la incomprensión de los hombres y de la vida constituye el propósito y la fórmula estética de este dramaturgo.

Arden. John Arden (n. 1930)[40] goza también de elevado prestigio en la Inglaterra actual. Excelente escritor, construye con esmero sus obras teatrales, y utiliza en ellas el verso y la prosa. Suele ser experimental en el planeamiento de sus dramas, y muy exigente respecto al público. Como autor, es del todo independiente, y no toma partido ni propone soluciones en relación con los problemas morales o políticos que plantean sus obras. En la base de su pensamiento hay una idea diferente de la que parece dominar hoy día; ésta afirma que no existen causas. Para Arden existen demasiadas; tantas como personas, e incluso más; y la distinción entre lo bueno y lo malo, lo justo y lo injusto se torna a menudo difícil si carecemos de prejuicios. En sus dramas, ni se defiende ni se ataca la prostitución o la propiedad; ni se critica ni se elogia la actitud paternalista de los estados modernos; no se propugna la guerra, pero tampoco se considera el pacifismo como la solución ideal; la ancianidad puede considerarse como una fuente de molestias, pero ¿qué ventajas obtendrá el hombre intentando detener o alterar el curso de la naturaleza? He aquí las dificultades que tanto la crítica como los espectadores encuentran en las obras de Arden. Pero su imparcialidad nace del respeto que tiene a la personalidad de sus protagonistas, a quienes trata con simpatía de creador aunque no apruebe sus ideas o formas de vida. En un drama social, por ejemplo, se puede sentir aprecio por una causa sin compartir sus ideales. Ésta suele ser la actitud de Arden ante los personajes y problemas que aparecen en sus dramas. *The Waters of Babylon (Las aguas de Babilonia,* 1957) es una obra tan amena como inquietante. Expone la doble vida de un emigrante polaco de cierta edad, que de día trabaja en la oficina de un arquitecto, y, por otra parte, es el encargado de una casa en que viven ochenta inquilinos: extranjeros explotados y un grupo de prostitutas de las cuales él es el «agente». Pues bien, este personaje, que objetivamente parece despreciable, es humanitario y afectuoso, y desde su mundo interior amoral y desconcertado se hace querer de las personas que le rodean, incluso de las chicas a las que utiliza. Además, con el dinero que obtiene de estos «negocios», soborna en un sentido moralmente positivo a un compatriota suyo para que desista de un complot que está maquinando en la casa. Las chicas y los demás excéntricos personajes de la comedia atraen la simpatía del público, pues los que debieran pasar por malos no resultan odiosos. *Live Like Pigs*

[40] John Russell Taylor, *Anger and After. A Guide to the New British Drama,* London, 1969. Raymond Hayman, *John Arden,* London, 1969. John Arden, *Serjeant Musgrave's Dance: An Unhistorical Parable,* London, 1960. Idem, *The Workhouse Donkey: A Vulgar Melodrama,* London, 1964. Idem, *Three Plays: The Waters of Babylon, Live Like Pigs, The Happy Haven,* London, 1964. Idem, *Armstrong's Last Goodnight,* London, 1964. Idem, *Left-Handed Liberty: A Play about Magna Carta,* London, 1965. La mayoría de los dramas de Arden (incluidos los escritos en colaboración con Margaretta D'Arcy) han sido publicados por la editorial Methuen, de Londres.

(Vivir como cerdos, 1958) parece tanto una profecía del movimiento «hippie» como una sátira del estado proteccionista. Pero no es ni una cosa ni otra, sino la confrontación dramática de dos conceptos de la vida tan antiguos como la historia: la vida organizada y la vida bohemia. En esta obra el «Estado-beneficencia» se ocupa de instalar a unos nómadas británicos en flamantes viviendas protegidas. Pronto el piso habitado por esos vagabundos —los Swaneys— se ve transformado casi en una cuadra, y su manera de vivir y proceder es el escándalo de los Jacksons, la familia organizada que protesta de la conducta de los Swaneys. Arden no se inclina ni a favor ni en contra de ninguna de las dos familias; ambas tienen su lado favorable y su lado negativo: los Jacksons, el orden, por un lado, y, por otro, la incapacidad de adaptarse a un medio caótico; los Swaneys, en cambio, no saben acoplarse a una organización, pero tienen más vigor, más energía y una capacidad excepcional para sacar partido de toda clase de posibilidades. *Serjeant Musgrave's Dance: An Unhistorical Parable (La danza del sargento M.: una parábola no histórica,* 1959), uno de sus dramas más importantes, es una alegoría contra la guerra, aunque no una defensa del pacifismo, lo cual equivaldría a adoptar una posición negativa respecto de la primera. Parece que —a juicio de Arden— es otro tipo de guerra el que conviene hacer; y en vez de atrincherarse en una actitud neutral, quizá sería mejor usar armas que sirvieran con más eficacia al bienestar de la humanidad. En este complejo drama un grupo de desertores del ejército británico de las colonias llega a una ciudad del norte de Inglaterra, hacia el año 1880, aparentemente para reclutar voluntarios para la guerra. En la población hay disturbios mineros, y tanto a las autoridades locales como al dueño de la mina les parece muy oportuno reunir al pueblo en la plaza y que el sargento Musgrave arengue a los jóvenes para que se alisten. Cuando todos están dispuestos a oír el discurso patriótico y bélico del sargento, éste explica con palabras y muestra con hechos los desastres de la guerra ante un público que esperaba lo contrario y al que le resulta difícil entender un mensaje pacifista. La rosa roja como la sangre es el símbolo central del drama, y pronto aparecerán los dragones, con sus guerreras rojas, para disolver la multitud y apresar al grupo que siembra mensajes subversivos. El orden se ha restablecido; los mineros y parte de la multitud apaciguada bailan protegidos por el muro que forma la sección de dragones. Es éste un drama de gran categoría, que, bajo un disfraz decimonónico, tiene mucho que ver con los acontecimientos bélicos del mundo contemporáneo y sus repercusiones ideológicas. *The Happy Haven (El puerto feliz,* 1961) —en colaboración con su mujer, la actriz Margaretta D'Arcy— es una dramatización de los problemas científicos y humanos con que se enfrenta la gerontología moderna. En esta pantomima, como la llama el autor, cinco ancianos encomendados a un gerontólogo, que realiza experimentos con ellos a fin de devolverles la juventud, se rebelan contra el científico por los rigores de su trato y de sus procedimientos, y se las ingenian para inyectarle el preparado dispuesto para ellos. El gerontólogo vuelve a la infancia, con todos sus inconvenientes y su desamparo. El espectador

simpatiza con los ancianos, pero al gerontólogo no se le trata despectivamente, aunque su interés por los pacientes es meramente científico; como representante de la ciencia produce respeto, pues sus experimentos pueden ser de algún provecho para la humanidad. *The Workhouse Donkey: A Vulgar Melodrama (El asno del asilo: melodrama vulgar,* 1963) se refiere a la llegada de un jefe de policía a una ciudad norteña con la misión de poner orden, y a las dificultades con que topa para ejercer su autoridad con justicia frente a los grupos políticos, las fuerzas económicas y los estratos sociales, representados, sobre todo, por el laborista Butterthwaite, brazo derecho del alcalde actual, y el industrial conservador sir Harold Sweetman, que tiene mucho que ver con un club de reputación dudosa llamado Copacabana. Los intereses creados son tantos, que no hay manera de estar ni con unos ni con otros. El jefe de policía fracasa por demasiado estricto, y, en general, todo seguirá más o menos como estaba, aparte de tejerse y destejerse relaciones amorosas y sociales entre laboristas y conservadores, y de la oportuna transformación de Copacabana en una galería de arte. Como es tan frecuente en las obras de Arden, en *Armstrong's Last Goodnight (Las últimas buenas noches de A.*, 1964) se produce el enfrentamiento entre dos formas de ser: la de sir David Lindsay, diplomático cultivado y astuto, que considera la política como un juego de ajedrez, y la de Johnnie Armstrong, bandolero de la frontera, tan bravo como impaciente, que se toma en serio cada jugada, y en cada una arriesga la vida con tanta convicción como deportividad. Esto no acaba de entenderlo Lindsay. Uno y otro viven en mundos tan distintos como las dos familias de *Live Like Pigs,* y simbolizan algo así como la lucha entre la razón y la acción. La obra es de carácter histórico, y en ella se trata de desarrollar dos conceptos de la vida y de la política escocesas en el siglo XVI, aplicables a períodos posteriores. Arden escribió *Left-Handed Liberty (Libertad dudosa,* 1965) por encargo de la municipalidad de Londres para celebrar el 750 aniversario de la Carta Magna. Es obra inteligentemente concebida, que, contra el criterio tradicional histórico, presenta la figura del rey Juan bastante favorecida. También resulta interesante el hecho de que, paradójicamente, la pieza, más que elogiar el establecimiento de la Carta Magna delata la vergüenza que supone el tener que hacerlo, pues un acuerdo sobre el papel no significa nada, si no está grabado en los corazones. Arden ha escrito, además, varias obras en colaboración con su mujer; entre ellas: *The Royal Pardon* (1966), pieza para niños; la sátira *Harold Mugginus Is a Martyr (H. M. es un mártir,* 1968), *The Hero Rises Up: A Romantic Melodrama (El héroe se levanta: melodrama romántico,* 1968), *The Island of the Mighty (La isla de los poderosos,* 1972) y *The Non-Stop Connolly Cycle (El incesante ciclo C.*, 1976). En conjunto, la obra de Arden, por difícil que parezca, no lo es una vez estudiada con atención. Su originalidad es indiscutible, y si sus obras no han llegado a un público tan amplio como las de otros contemporáneos, esto no significa que el hecho no pueda producirse ni que Arden no sea una de las figuras más importantes del teatro inglés moderno.

OTROS DRAMATURGOS

Además de los ya estudiados, deben tenerse en cuenta otros dramaturgos, para trazar con más precisión el cuadro del teatro inglés actual. Con ellos se pone de manifiesto la diversidad de procedimientos y orientaciones de la escena moderna.

Mortimer y Alun Owen. Del teatro para radio y televisión proceden dos dramaturgos importantes, Mortimer y Owen, que parecen seguir la línea tradicional y crítica de la clase media. John Mortimer (n. 1923)[41] es autor de un buen número de dramas, entre los que destacan *What Shall We Tell Caroline? (¿Qué le diremos a C.?,* 1958), *Two Stars for Comfort (Dos estrellas para consuelo,* 1962) y *A Voyage round my Father (Viaje alrededor de mi padre,* 1971). El primero versa sobre la impresión que causa a la joven Caroline, de dieciocho años, el matrimonio de sus padres, que parece no funcionar sin la apariencia de infidelidad que le proporciona la presencia de un discreto galanteador. El segundo representa una especie de oposición entre los que exaltan la vida y los que la niegan; el protagonista, Sam Turner, que se halla entre los que encuentran placer en vivir, es aplastado por los que envidian su capacidad vital. El tercero, de carácter más autobiográfico, centra la atención en un abogado que perdió la vista cuando su hijo era joven —esto le sucedió al padre de Mortimer—, y continuó con su trabajo y su vida familiar sin conceder al hecho mayor importancia. Entre los dramas de Alun Owen (n. 1926)[42] *Progress to the Park (Marcha hacia el parque,* 1959) —situado en el Liverpool anterior a los Beatles— constituye un retrato de la vida de la clase trabajadora de la época: su argumento es la oposición religiosa entre los católicos y los protestantes de esta ciudad, cuya intolerancia ahoga el amor entre una joven y un muchacho que pertenecen a confesiones distintas. *The Rough and Ready Lot (Un grupo rudo y dispuesto,* 1959) tiene como escenario un convento situado en un país de la América española, y destaca la posición de cuatro soldados de fortuna norteamericanos —un católico, un revolucionario, un monárquico y un neutral— unos años después de la Guerra de Secesión, y la actitud que adoptan ante una sublevación de indios contra el dominio de los españoles. *Dare to Be a Daniel (Atreverse a ser un D.,* televisado en 1962) tiene como tema la venganza, y en *The Male of the Species (El varón de la especie,* 1974) se dramatiza en tres actos breves la explotación que sufre la mujer bajo el dominio del hombre. Lo problemático de este drama es que los tres hombres que someten a la joven son personajes atractivos, y ella, la víctima, acepta su papel sin grandes reparos.

---

41 John Russell Taylor, «John Mortimer», en *Anger and After. A Guide to the New British Drama,* London, 1969. Los dramas de John Mortimer han sido publicados por la editorial Methuen, de Londres.

42 John Russell Taylor, *Anger and After. A Guide to the New British Drama,* London, 1969. Alun Owen, *The Rough and Ready Lot,* London, 1960. Idem, *Progress to the Park,* London, 1962. Idem, *Dare to Be a Daniel,* London, 1965. Idem, *The Male of the Species,* New York, 1972.

Orton. En la historia del teatro moderno no se encuentra una carrera más breve y espectacular que la de Joe Orton (1933-67) [43]. En los cuatro o cinco años anteriores a su muerte escribió tres dramas para el teatro y tres para la televisión; algunos tuvieron un éxito comercial sin precedentes. Su visión de la vida es negativa, y su proyección dramática se basa en la relación entre los acontecimientos que suceden en la escena y la actitud que los personajes adoptan ante los mismos. Los hechos que se producen en sus dramas pueden ser todo lo brutales e inmorales que se quiera, pero la propiedad y exquisitez con que los personajes los describen o formulan sus opiniones sobre ellos está siempre presente. Maestro del lenguaje, como Oscar Wilde, Sheridan y los comediógrafos de la Restauración, Orton logra realzar aún con la capacidad eufemística de su estilo los desmanes expuestos en la escena. Sus dramas principales son: *The Ruffian on the Stair (El rufián en la escalera,* 1964), *Entertaining Mr. Sloane (Entreteniendo a Mr. S.,* 1964) y *The Good and Faithful Servant (El siervo bueno y fiel,* 1967). En ellos se hace burla de la religión, se desprecia la moral familiar y la ética social, se llevan a las tablas las relaciones homosexuales, y se ataca a una sociedad industrializada y cuadriculada, y programada hasta el más pequeño detalle. Orton, homosexual y drogadicto, murió a manos de un compañero con quien vivía.

Nichols. Peter Nichols (n. 1927) [44] cultiva la comedia familiar y de costumbres, y, mediante la revelación de las actitudes de sus personajes ante los problemas, y la confrontación de sus opiniones, descubre el asalto que el hombre y la familia actuales reciben de los medios de comunicación. *A Day in the Death of Joe Egg (Un día en la muerte de J. E.,* 1967) pone en escena, con habilidad admirable, el caso patético, casi insoportable, de una niña espástica, y la influencia que ejerce en las relaciones matrimoniales de sus padres, así como la actitud de relativa aceptación del hecho por uno y otro. *The National Health (La seguridad social,* 1969) es un drama que se desarrolla en un sanatorio —una especie de mundo en miniatura— donde se encuentran pacientes, enfermeras y médicos, representantes de todas las clases sociales y latitudes geográficas: el paraíso de la seguridad social con que soñaban nuestros abuelos socialistas y que hoy parece tan impersonal y enojoso. *Forget-Me-Not Lane (El callejón de no me olvides,* 1971) presenta a un personaje de mediana edad que se pregunta cuál puede ser la causa de sus fracasos matrimoniales, y reflexiona sobre su infancia y sobre el tiempo pasado en casa de sus padres durante la Segunda Guerra Mundial. *Chez Nous* (1974) muestra hasta dónde conducen las libertades sexuales y el permisivismo moral de la sociedad moderna. Es un drama importante: en una visita que un matrimonio inglés —Phil y Diana— hace

---

[43] John Russell Taylor, «*The Second Wave*», en *British Drama for the Seventies,* London, 1971. Pilar Hidalgo, *La ira y la palabra (Teatro inglés actual),* Madrid, 1978. C. W. E. Bigsby, *Joe Orton,* London, 1982. Joe Orton, *The Complete Plays,* London, 1976.

[44] John Russell Taylor, *The Second Wave, British Drama for the Seventies,* London, 1971. Pilar Hidalgo, *La ira y la palabra (Teatro inglés actual),* Madrid, 1978. La mayoría de los dramas de Nichols están publicados por la editorial Faber, de Londres.

a otro matrimonio —Dick y Liz— establecido en la Dordoña, Phil tiene relaciones sexuales con una adolescente, hija de la casa, de las cuales nace un niño. La obra expone los problemas de la familia moderna, la educación, la libertad sexual juvenil, temas en los que precisamente Dick, el padre de la niña que acababa de ser madre, era especialista. *The Freeway (La autopista,* 1974) es una comedia que expone un gran motivo de preocupación social en nuestro tiempo: el automóvil y las carreteras. Un enorme atasco en una autopista de Inglaterra pone en contacto a dos familias, cuya convivencia pasajera y las conversaciones que sostienen sobre los sindicatos y las ventajas de un buen coche ofrecen un variado y cómico divertimiento. *Privates on Parade (Desfile de soldados rasos,* 1977) es otra vivaz e interesante pieza dramática de Nichols.

Mercer. David Mercer (n. 1928)[45] ha escrito importantes piezas políticas para la televisión, especialmente, sus dos trilogías: *The Generations* (1964) y *On the Eve of Publication (La víspera de la publicación,* 1970). En la primera se dramatizan hechos corrientes de la sociedad actual: la transformación de los hijos de la clase trabajadora en miembros de la clase media, gracias a la educación y a una mejor forma de vida; el clima de miedo producido en el mundo por los armamentos nucleares, y el hecho de que las cuestiones sociales, por claras que parezcan, se confunden ante la imposibilidad de encuadrar a los individuos humanos, con su complicada psicología en simples fórmulas políticas. La segunda expone la historia de un hombre que ve derrumbarse sus ideales políticos, y se halla sin defensas mentales para enfrentarse con la vida; la interesante entrevista entre un miembro distinguido del partido comunista y una anciana condesa que no tiene idea del paso del tiempo; el hundimiento psíquico de Emma por la muerte de su novio, hasta que encuentra una mano amiga que la ayuda a salir adelante. En estas dos trilogías, Mercer demuestra que las relaciones entre los hombres son lo más importante de la vida, y que sin ellas no hay idea política que pueda ser fructífera para la humanidad. Quizá no muy original para la escena, Mercer ha escrito para ella: *The Governor's Lady (La señora del gobernador,* 1965), extravagante fantasía sobre un gobernador colonial y la frustración sexual de su mujer; *Let's Murder Vivaldi (Matemos a V.,* 1972), drama sobre dos parejas desavenidas —una casada, la otra no— que no parecen tener más incentivo que la discusión y las amenazas de divorcio o separación, que no llevan a cabo por temor a una decisión que, según creen, no les aportaría ninguna ventaja; además, piezas como *Duck Song (Canto de pato,* 1974) y *The Bankrupt (El arruinado,* 1974). Mercer no está muy seguro de las ventajas de la libertad; en *Cousin Vladimir (El primo V.,* 1979) presenta a dos disidentes rusos que huyen de su país. Ambos van a parar a casa de un físico inglés, Austin Protov, compañero de profesión de Vladimir, que se ha jubilado prematuramente,

---

[45] John Russell Taylor, *The Second Wave. British Drama for the Seventies,* London, 1971. Los dramas de Mercer están publicados en su mayoría por las editoriales Calder y Methuen, de Londres.

dedicándose a frecuentar la taberna de la esquina. Vladimir y Katia se dan cuenta de que no hay tanta diferencia entre la vida del Este y la de Occidente, y dos días después deciden regresar a Rusia. Al fin y al cabo, la libertad no es gran cosa si no existen incentivos ni ideales para ponerla en práctica.

Brenton. Dos autores igualmente interesados por reflejar aspectos políticos y sociales de la vida británica son Brenton y Hare, que a veces han colaborado no sólo en la producción dramática, sino en su afán de llevar el teatro a muchos lugares del país con un propósito alentador y cultural. En sus primeras obras, Howard Brenton (n. 1942)[46] se preocupó por llevar a la escena el mundo criminal y policíaco tan extendido en nuestro tiempo; pero a partir de *Magnificence* (1973) se orienta en una línea claramente política. Esta obra escenifica el establecimiento de un grupo de jóvenes en una casa abandonada, y su designio de cambiar el mundo y liberar a los oprimidos, empezando por los vecinos de la barriada. Fracasará el intento revolucionario, cuya formulación hace Verónica, la única persona del grupo que, por venir de una clase social más culta, es capaz de razonar y llegar a conclusiones válidas. En *The Churchill Play (El drama de Churchill,* 1974) se presenta al gran político conservador, Winston Churchill, y su patriotismo clasista y dominador, desde el punto de vista de los prisioneros de un campo de concentración fascista establecido en la Inglaterra de 1984. La obra muestra la pugna ideológica entre el socialismo incompetente hacia el que camina la sociedad moderna, y las cualidades políticas de un conservadurismo de tendencia totalitaria. *Weapons of Happiness (Las armas de la felicidad,* 1976) es un drama no muy bien estructurado y escaso de ideas, que viene a significar que las armas de la felicidad se pueden utilizar en la primera ocasión para aniquilar la personalidad y la libertad del individuo en favor del ideal totalitario propuesto por el partido; todo para la paz y el bienestar de la humanidad.

Hare. David Hare (1947)[47], fundador y director del Portable Theatre —intento cultural en el que colaboró Howard Brenton—, comienza en 1970 con el estreno en Londres de su drama *What Happened to Blake? (¿Qué le sucedió a Blake?);* se trata del poeta William Blake, símbolo del movimiento «underground». Como drama, la obra no está conseguida; sin embargo, la idea central es aguda e imaginativa: el talento visionario de Blake apenas significa nada en una sociedad de consumo, para la cual el arte del gran poeta prerromántico no es más que otro artículo de consumo. *Slag (Escoria,* 1970) es una respuesta humorística al Movimiento pro Liberación de la Mujer. Tres profesoras de un colegio de chicas se proponen

---

46 Pilar Hidalgo, *La ira y la palabra (Teatro inglés actual),* Madrid, 1978. Ronald Hayman, *British Theatre since 1955,* London, 1979. Los dramas de Brenton se encuentran publicados en la editorial Methuen, de Londres.

47 Pilar Hidalgo, *La ira y la palabra (Teatro inglés actual),* Madrid, 1978. Ronald Hayman, *British Theatre since 1955,* London, 1979. Los dramas de Hare han sido publicados por la editorial Faber, de Londres.

llevar a cabo la revolución feminista basada en la castidad; como consecuencia de su actitud y doctrina, el internado va quedando cada día más reducido. *The Great Exhibition (La gran exposición,* 1972) es una sátira contra las pretensiones revolucionarias de unos intelectuales que, pese a sus ideales e ilusiones, jamás aceptarían verse despojados de los privilegios de su clase social. *Brassneck (Descaro,* 1973), escrita en colaboración con Brenton, es un estudio profundo, a partir del fin de la Segunda Guerra Mundial, de un sector de la sociedad de Nottingham, esa sombría comarca donde los intereses políticos y mercantiles de la nación convergen muchas veces. La obra es de carácter eminentemente visual, y sus escenas se presentan con el material gráfico y documental de los acontecimientos a que se refieren. *Knuckle (Nudillo,* 1974), aunque aparentemente es un drama policíaco, en el fondo constituye un ataque contra el capitalismo, representado por los magnates del dinero que viven en la apacible ciudad de Guildford. Pero es también una advertencia sobre la futilidad de cualquier idealismo que no tenga en cuenta la corrompida naturaleza de la sociedad actual. Hare considera *Teeth 'n' Smiles (Dientes y sonrisas,* 1975) un drama histórico, y hasta cierto punto lo es; describe la absorción de la cultura «pop» por el sistema establecido, ya que los valores de la contracultura no tenían suficiente energía intelectual ni moral para sostenerse. La obra presenta a un conjunto de música moderna que actúa en un festival de mayo de 1969 en la Universidad de Cambridge. La protagonista, cantante y directora del conjunto «rock», tiene la sensación de que la cultura «pop» de mediados de los años 60 está a punto de disolverse, y acalla esta inquietud con whisky, haciendo fracasar deliberadamente representaciones en que ella era la principal estrella. Este drama puede simbolizar la rápida carrera del autor, que empezó con el deambulante Portable Theatre, para pasar en muy pocos años a ser director del National Theatre y verse aplaudido en los principales teatros del Reino Unido.

C. Wood. Las clases trabajadoras no habían tenido representación plena en el teatro británico hasta que los dramaturgos pertenecientes a ellas —o conocedores de las mismas— las llevaron a la escena con realismo y naturalidad, desde mediados del siglo XX. Charles Wood (n. 1933)[48] tiene el mérito de haber proporcionado al teatro moderno una pintura inolvidable del ejército actual y del profesional de las armas de todos los tiempos. Su trilogía *Cockade (Escarapela,* 1963) contiene la comedia *Prisoner and Escort (El prisionero y su escolta),* donde un soldado es conducido a la prisión por otros dos soldados por haber deshonrado a su unidad orinando en las botas de un general alemán que había visitado el regimiento. Lo importante aquí es la captación exacta del ambiente, la cruda reproduc-

[48] John Russell Taylor, *The Second Wave. British Drama for the Seventies,* London, 1971. Katherine J. Worth, *Revolution in Modern English Drama,* London, 1973. Charles Wood, *Cockade (Prisoner and Escort, John Thomas, Spare),* publicado en *New English Dramatists,* 8, London, Penguin, 1965. Idem, *Fill the Stage with Happy Hours,* publicado en *New English Dramatists;* 11, London, Penguin, 1967. Idem, *Dingo,* London, 1969. Idem, *«H», or Being Monologues at Front of Burning Cities,* London, 1970. Idem, *Veterans,* London, 1972.

ción del lenguaje militar y la mezcla fascinante de nostalgia, afecto, rudeza y fealdad de la vida cuartelera. En conjunto, el drama es una protesta contra todo lo que se proponga hacer olvidar que, en esencia, el ejército está pensado para matar hombres. Estas ideas cobran más relieve aún en *Dingo* (1967), uno de los hitos que señalan la diferencia de gustos de una generación respecto a la anterior. Es éste un drama amargo, satírico, perfectamente calculado para atacar del modo más feroz, el concepto heroico de la guerra. Se trata de desmontar el sentimiento patriótico que justifica la Segunda Guerra Mundial; Montgomery y Rommel, Churchill y Hitler, son figuras sangrientas que, sin verdaderas razones de fondo, galvanizan las energías y emociones de un mundo que se ha vuelto loco. Llega a plantearse la cuestión vital de si fue justo atacar a Hitler. Como concluye el soldado Dingo, «Churchill se meó en nosotros», y la guerra se hizo «por las razones de siempre». En *«H», or Being Monologues at Front of Burning Cities («H», o Monólogos en el frente de ciudades incendiadas,* 1979), Wood insiste en el mismo tema, mostrando en la persona del general Havelock (la «H» del título) la dicotomía entre el hombre y el guerrero, entre los ideales cristianos profesados personalmente y la brutalidad sanguinaria que la guerra le impone como militar. La otra faceta de Wood es el teatro en sí mismo; por haber trabajado en él, escribe piezas sobre este tema, aunque no tienen la importancia de sus dramas sobre el ejército y la vida militar; *Fill the Stage with Happy Hours (Llena el escenario de horas felices,* 1966) y *Script (Guión,* 1976) se encuentran entre ellas. En *Meals on Wheels (Comida sobre ruedas,* 1965; revisada en 1971) el tema es la vejez; *Veterans* (1972) reúne los tres temas que se estudian en los dramas de Wood.

Terson. Se ha considerado a Peter Terson (n. 1932)[49] como primitivo en el buen sentido de la palabra, por su regionalismo y por el frescor natural de su observación. Terson no puede incluirse en la línea dramática inglesa de Osborne y Wesker. No cree que cualquier muchacho de clase humilde, puesto en un ambiente adecuado, tenga que madurar hasta el punto de poder adoptar actitudes críticas. Este razonamiento está bien escenificado en *Zigger Zagger (El zigzagueador,* 1967) y en *The Apprentices (Los aprendices,* 1968) comedias cuyos protagonistas, ambos futbolistas inicialmente, son incapaces de abrirse paso en una actividad corriente una vez desvanecida su actividad deportiva. En otro aspecto se aparta Terson del cauce principal de la dramática moderna: en la descripción que hace del Vale of Eversham (condado de Worscester) en un conjunto de cinco dramas, entre ellos *A Night to Make the Angels Weep (Una noche para hacer llorar a los ángeles,* 1964), *The Mighty Reservoir (El imponente embalse,* 1964), *All Honour Mr. Todd (Todos honran a Mr. T.,* 1966) y *I'm in Charge of these Ruins (Soy el encargado de estas ruinas,* 1966). En estas obras el

[49] John Russell Taylor, *The Second Wave. British Drama for the Seventies,* London, 1971. *A Night to Make the Angels Weep* y *The Mighty Reservoir* se encuentran en *New English Dramatists* 11 y 14, Penguin, 1967 y 1970; *The Apprentices* y *Zigger Zagger,* en Penguin, 1970.

autor, que había ejercido unos años como profesor en esta comarca, comunica la sensación de encierro y claustrofobia que ha sentido en ella «especialmente en el tiempo de la floración vegetal». Para muchos, este valle es un pacífico retiro rural; pero Terson —nacido en Newcastle upon Tyne— le atribuye un sentimiento de miedo y depresión, que es el que comunica en este grupo de dramas. El primero retrata la ambición de un caballero llamado Saxon, que quiere conseguir la posición que un tiempo tuvo el señor del lugar en la sociedad local; lo sorprendente es que parece que va a lograrla con apoyo de los vecinos, movidos por la envidia y la hostilidad hacia otro personaje, el indeseable Dezzle, con quien Saxon deberá enfrentarse. La pieza simboliza la nostalgia de un pasado que parecía feliz frente a un presente desagradable: el contraste entre el campo y la ciudad y sus respectivas formas de vida. La segunda obra, situada en los Cotswolds, es un diálogo entre los dos hombres que se hallan en la torre que domina un embalse; la soledad y la desesperación los llevan a una situación extrema, presionados por el misterio del lugar y la inmensidad del agua, que en un momento podría sepultar las aldeas próximas. *All Honour Mr. Todd* presenta a unos obreros que abren zanjas para tender cañerías en un pueblo, y son vistos por la comunidad rural como intrusos, portadores del mal. Pero a la postre vencen las máquinas, y los aldeanos abandonan al protagonista, que representa los valores tradicionales, y se pasan a los recién llegados, que encarnan los viciosos estímulos del mundo moderno. *I'm in Charge of these Ruins* nos presenta dos símbolos aún más elementales para expresar la oposición entre dos etapas culturales y formas de vida distintas: por un lado, la impresionante central eléctrica que domina el paisaje; por el otro, las decadentes ruinas de un viejo castillo medieval, custodiado por un guía tan patético y ruinoso como el venerable edificio. La central es el signo de la eficacia y aun de la austera belleza; pero las simpatías del autor se inclinan por las ruinas, documento de tiempos hermosos que han desaparecido sin ser reemplazados con nada que tenga calor humano. Fuera de esta serie rural, cabe citar *Good Lads at Heart (Muchachos de buen fondo,* 1971), que expone las frustraciones del inadaptado en una sociedad empobrecida; *Prisoners of War (Prisioneros de guerra,* 1971), sobre la infancia del autor en Newcastle upon Tyne y sus recuerdos de la guerra; *Love Us and Leave Us (Amadnos y dejadnos,* en colaboración con Paul Joyce, 1976) y *The Bread and Butter Trade (El negocio del pan y la mantequilla,* 1976).

Storey. David Storey (n. 1933) [50], dramaturgo y novelista, es hijo de un minero del condado de York y, como tantos escritores británicos actuales, fruto de la promoción cultural realizada en la Inglaterra moderna. Sus intereses como dramaturgo se orientan en dos direcciones, ambas de amplitud universal; en la primera se halla la fuerza que el pasado ejerce sobre

[50] John Russell Taylor, *The Second Wave. British Drama for the Seventies,* London, 1971. Pilar Hidalgo, *La ira y la palabra (Teatro inglés actual),* Madrid, 1978. Los dramas de Storey están publicados por la editorial Cape, de Londres.

el hombre y la energía que éste precisa para arrancarse de un ambiente y arraigar en otro; en la segunda, la desintegración como el gran enemigo del alma humana, y la necesidad de construir un nuevo orden que devuelva la unidad a la sociedad, a la familia, al trabajo, al lenguaje y al individuo mismo. En *The Restoration of Arnold Middleton* (1967) se escenifica la frustración de un profesor, probablemente debida a su falta de madurez para enfrentarse con el ambiente pasivo y apático de la sociedad moderna, la mediocridad intelectual y moral del medio en que vive, la presión de una mujer celosa y una suegra exigente, de todo lo cual se defiende débilmente escudándose en el humor para no caer en el abismo de la locura. *In Celebration* (1969) pone en escena a tres hermanos adultos que se reúnen en su antiguo hogar para celebrar el cuadragésimo aniversario del casamiento de sus padres. Los tres tienen carreras honorables gracias al esfuerzo de sus progenitores y a la promoción educativa de la sociedad inglesa. Aunque parecen felices y posiblemente lo son, Steven, el más inquieto, profesor con ribetes de escritor, les dice a sus hermanos mayores que está seguro de que la vida de minero de su padre tiene más sentido y coherencia que la de ellos, y de que aquél es más feliz en su galería minera que cualquiera de ellos en su entorno social y en trabajos a los que no se sienten tradicionalmente vinculados. La acción de *Home (El hogar,* 1970) tiene lugar en un sanatorio psiquiátrico, por lo cual, en esta obra, el proceso de alienación e insensatez es más acusado. Los que viven allí difícilmente podrían ajustarse al mundo exterior, apenas más cuerdo que el del sanatorio; pero tampoco se vive bien en la reclusión de este «hogar», que arranca las lágrimas a dos ancianos residentes en él, incapaces de articular sus sentimientos. El sanatorio psiquiátrico de *Home* es, para Storey, una visión impresionista de la Inglaterra moderna. *The Changing Room (El vestuario,* 1971) expone lo que hacen y dicen unos jugadores de rugby en el vestuario. Uno de ellos es profesor, y los demás, trabajadores; pero individualizados y separados en su trabajo normal, en el momento de salir al campo los trece se homologan y actúan solidariamente. Por eso, si el hombre de hoy no siente interés por su quehacer diario, es una esperanza que al menos se sienta motivado por el deporte. *The Farm (La granja,* 1973) presenta de nuevo el choque cultural entre padres e hijos, manifestado a través de un agricultor, que ha alcanzado con su trabajo una buena posición, y sus tres hijas, dos de ellas profesoras y otra metida a revolucionaria. El padre no puede comprender cómo no se dejan de aficiones o manías intelectuales y se casan, que es según él, lo que se debe hacer. Tampoco le cabe en la cabeza que su único hijo venga a comunicarles que va a casarse con una mujer mucho mayor que él y que, además, tiene dos hijos. La ira del padre es enorme. El hijo desaparece sin presentarles a su novia, y todo vuelve al estado inicial. *Cromwell* (1973) es un drama de guerra, y, aunque en él no aparece la figura del Lord Protector, se adivina que se trata del conflicto del siglo XVII. La obra destaca los esfuerzos de la población civil para sobrevivir, los desastres causados por uno y otro bando, y el sufrimiento del pueblo, cuyo único refugio está en el trabajo y en las relaciones familiares. *Life Class (Copia del natural,* 1974) cuestiona la falta de adecua-

ción de la enseñanza del arte en un mundo que, debido a una subversión de valores, no aprecia la función del artista ni comprende la esencia de esta disciplina. En esta clase de copia del natural se produce, incluso, la violación —o simulacro de violación— de la modelo por un estudiante a la vista de la clase entera. Otro drama de Story es *Mother's Day (El día de la madre,* 1976).

Stoppard. Tom Stoppard (1937)[51] es un dramaturgo en extremo intelectualizado, lo cual no significa que sea el único que pueda ostentar esta característica, pues otros autores teatrales de nuestros días utilizan también —aunque no tanto como él— elementos intelectuales. Son cualidades muy importantes de Stoppard la perfección estructural de sus dramas y la nitidez, precisión y meticulosidad de la sintaxis de su lenguaje. *A Walk on the Water (Un camino sobre el agua),* pieza para televisión, se estrenó en 1963; pero no fue hasta 1966 y 1967, con su comedia *Rosencranzt and Guildenstern Are Dead (R. y G. están muertos),* cuando se consideró a Stoppard como uno de los principales valores de la dramaturgia inglesa contemporánea. Esta obra, elogiada por la crítica como una de las más brillantes de los años sesenta presenta como personajes principales a dos figuras irrelevantes del *Hamlet* de Shakespeare. Naturalmente, es preciso conocer el *Hamlet* para seguir la obra de Stoppard, pues el drama de Shakespeare proporciona el marco y el telón de fondo de esta comedia. La obra puede simbolizar la escasa o nula importancia de cualquier hombre en el drama de la vida, ya que poco o nada entiende de lo que sucede a su alrededor, y, además, depende de otros, que tampoco son dueños de sí y quizá estén dominados por fuerzas que ni siquiera existen objetivamente. En Shakespeare, Rosencrantz y Guildenstern son amigos de Hamlet, y el rey Claudius quiere utilizarlos para conocer los pensamientos del príncipe, y en último término, para que lo acompañen a Inglaterra con el fin de que encuentre allí la muerte. Las intervenciones de estos dos personajes cobran relieve en la obra de Stoppard, de modo que la acción gira alrededor de ellos. *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* es una comedia de la mayor eficacia dramática y de una agilidad y precisión lingüística insuperables; pero, como obra derivada de la literatura, tiene un sello y un tono especial de artificio. Por otra parte, es manifiesto en ella el influjo de *Waiting for Godot,* de Samuel Beckett. Una interesante pieza de Stoppard, escrita para la radio en 1967 y llevada a las tablas en 1975, es *Albert's Bridge (El puente de A.).* Su protagonista es un ex estudiante de filosofía que acomete la empresa de pintar él solo un puente de ferrocarril. Por un error de la administración local, se le proporcionan mil hombres para que terminen el trabajo antes de que se deteriore la pintura que él había ya dado. El desfile de los mil pintores para ponerse a la obra es más de lo que el puente puede

[51] John Russell Taylor, *The Second Wave. British Drama of the Seventies,* London, 1971. Pilar Hidalgo, *La ira y la palabra (Teatro inglés actual),* Madrid, 1978. Ronald Hayman, *British Theatre since 1955,* Oxford University Press, 1979. Los dramas de Stoppard están publicados por la editorial Faber, de Londres.

soportar, y la obra termina con su total hundimiento. *The Real Inspector Hound (El auténtico inspector H.*, 1968) es otra pieza de procedencia literaria, en la que se parodia con gran brillantez el género policíaco, puesto tan de moda por Agatha Christie y Dorothy Sayers. El absurdo es un procedimiento dramático muy bien utilizado por Stoppard en sus obras, algunas de las cuales recuerdan la técnica de Beckett. *After Magritte (Siguiendo a M.*, 1970) es un buen ejemplo de ello: obra disparatadamente divertida, cuyo material dramático está dispuesto según una técnica surrealista semejante a la del pintor René Magritte. Una de las mejores comedias de Stoppard es *Jumpers (Acróbatas*, 1972); con ella se confirmó como uno de los dramaturgos contemporáneos más eminentes. La obra es extraordinariamente complicada. Su acción sucede después del triunfo del partido radical-liberal y de una desastrosa expedición de los ingleses a la luna. George, catedrático de filosofía moral en la universidad, está convencido, a pesar de las corrientes relativistas modernas, de que el hombre puede discernir con objetividad el bien y el mal y formular juicios en consecuencia. Su mujer, Dotty, es una ex-artista de temperamento romántico, a quien la conquista de la luna por el hombre —símbolo de la victoria de la técnica— le ha destruido uno de sus más grandes ideales: el misterio de lo inaccesible. Los acróbatas que dan el título a la obra son un grupo de filósofos que alternan la especulación y el atletismo, pero cuyas bien estructuradas pirámides acrobáticas no son más sólidas que sus conclusiones lógicas para reducir al hombre al absurdo metafísico. La acción se caracteriza por una excesiva frondosidad intelectual y verbal; sus temas son el relativismo de la verdad, la necesidad que el hombre siente de huir de la penosa realidad, las dificultades del lenguaje para expresar las propias convicciones, la incapacidad de la mente para explicar de forma adecuada lo que es el hombre. En la fiesta con que comienza la obra, la bella mujer del profesor lucirá sus habilidades artísticas, la secretaria presentará un número de desnudo en un columpio, y un conjunto de acróbatas amenizará la fiesta con sus piruetas y una pirámide humana como final. Uno de los acróbatas cae muerto de un tiro, y termina la fiesta. Al día siguiente, el profesor tiene una intervención por la noche, y dicta sus notas a la secretaria. Dotty está en la habitación donde se halla el cadáver del acróbata. Contra la opinión de sus compañeros —el rector de la universidad y el acróbata asesinado—, partidarios del relativismo y del escepticismo filosóficos, la ponencia de George afirma que el hombre está capacitado para formular juicios morales. Tanto George como Dotty pasan muchos apuros para sostener una posición ética y una visión romántica de la vida en una época en que las corrientes arrastran al hombre en otras direcciones. Sin embargo, George pretende demostrar a sus adversarios, que el filósofo Zenón, con sus paradojas del arco y de la tortuga, no tenía razón, por griego y sutil que fuese, y que está demostrado que las flechas llegan al blanco y la liebre alcanza a la tortuga; opone así su actitud moral objetiva al equilibrismo ético de sus compañeros de cátedra. Aunque a menudo Stoppard va demasiado lejos en su lucimiento verbal y en el carácter ingenioso de sus conceptos, *Jumpers*, es una obra alucinante, compacta y riquísima de

pensamiento y sugerencias. En *Travesties (Parodias,* 1974) volvemos al teatro de origen literario. Para comprender esta comedia, es preciso conocer *The Importance of Being Ernest,* de Oscar Wilde, sobre cuyo armazón se configura. Stoppard propone aquí un debate acerca de la función del arte y la naturaleza de la realidad; el autor permanece neutral, aunque formula atinados juicios respecto a ambos conceptos. En esta comedia aparecen James Joyce, el dadaísta Tristan Tzara y Lenin en el Zurich de la Primera Guerra Mundial, donde los tres vivieron, aunque, probablemente, no se relacionaron. Al transformar a Joyce en un artista de music-hall y a Tzara en un personaje al estilo de los de Wilde, Stoppard crea una farsa muy brillante, humorística y divertida, que sólo se quiebra ante la inflexible y monolítica personalidad revolucionaria de Lenin. Aquí está, precisamente, la solución del problema; el tono de sostenida y agradable ligereza de una obra de arte no puede adaptarse a las pesadas realidades de la política. Las innovaciones artísticas de Joyce y los revolucionarios conceptos de Tzara no encajan en la mente de Lenin, paradójicamente conservador en el arte. La contestación al interrogante que presenta la obra parece ser ésta: una sociedad revolucionaria aniquila las posibilidades de un arte verdaderamente innovador. En *Dirty Linen, and New-found-land (Trapos sucios, y el país recién hallado,* 1976) aparece un comité que investiga las complicaciones amorosas de los parlamentarios y estudia la petición de nacionalidad inglesa por un súbdito norteamericano. *Every Good Boy Deserves Favour (Todo buen muchacho merece apoyo,* 1978) es una comedia musical, que constituye una sátira fulminante contra la Unión Soviética. La música es de André Previn, que en 1974 invitó a Stoppard a escribir algo que admitiera una orquesta en la escena. Con este simple motivo y su propia intervención, Stoppard montó una obra contra la tiranía del totalitarismo. La orquesta, aunque es verdadera y domina todo el teatro, se supone que sólo está en la mente de un músico, tocador de triángulo, recluido en un manicomio y que comparte su celda con un preso político. La base del argumento se la proporcionó a Stoppard el caso real de Victor Fainberg, que en agosto de 1968 fue arrestado en la Plaza Roja de Moscú durante una manifestación pacífica contra el Pacto de Varsovia y la invasión de Checoslovaquia. Diagnosticado como demente, Victor Fainberg fue encerrado en un sanatorio-prisión durante cinco años. En todo este tiempo, con la voluntad siempre firme, se valió de todos los medios para aburrir y cansar de tal modo a los encargados de su curación y vigilancia, que decidieron librarse de él. No hubo manera de desanimarlo ni de hacerle callar: Victor Fainberg era la nota insistente, discordante, en la orquestada sociedad soviética, y hubo que soltarlo. Éste es, en esencia, el tema que Stoppard lleva a las tablas, y el protagonista acaba con la paciencia de la tutora, del médico y del coronel, que no consiguen de ningún modo amoldar su conciencia a lo establecido en la comunidad soviética. El discurso en que Alexander describe el tratamiento aplicado en el Hospital Psiquiátrico Especial de Leningrado procede de un artículo publicado por Victor Fainberg, y las palabras del médico, cuando le dice a Alexander: «Tus opiniones son tus síntomas», están sacadas de la realidad. De valores litera-

rios más bien escasos, *Every Good Boy Deserves Favour* no es una pieza escenográficamente brillante, pero, como crítica de una sociedad totalitaria, resulta devastadora. *Professional Foul (Fraude profesional,* 1978) es una comedia breve, episódica, rápida e ingeniosa, llena de sugestivos comentarios. La acción tiene lugar en Praga, y termina con la afirmación de que «la ética es un asunto muy complicado». *Night and Day (Noche y Día,* 1979) se refiere a la libertad de prensa, y a la dificultad de ejercerla con la dignidad y la objetividad requeridas, por culpa de los intereses de los países, de los dictatoriales propietarios de los periódicos, y también de los periodistas sindicados. Si la caracterización de la obra es floja, como suele suceder en la mayoría de las de Stoppard, en cambio destacan en ella su fuerza intelectual y la viveza con que defiende la existencia de una prensa libre.

Bond. No se puede negar que la violencia es una constante general del mundo moderno. Ningún dramaturgo se sirve de ella más sistemáticamente que Edward Bond (n. 1934) [52], tanto en sus propias obras como en sus adaptaciones teatrales de los clásicos isabelinos. En el prólogo a su *Lear* afirma que, a la vista de lo que sucede en la sociedad contemporánea, le es tan fácil escribir sobre la violencia como le era a Jane Austen hacerlo sobre las costumbres. Entre los dramaturgos de hoy, Bond es el que utiliza un diálogo más lapidario. Desde 1961 ha construido sus dramas con frase enérgica y rapidez escénica, y les ha dado una precisión tan geométrica como si edificara un acueducto. Su temática se canaliza en tres direcciones: realismo de superficie, como en *The Pope's Wedding (El casamiento del Papa,* 1961), *Saved (Salvado,* 1965) y *The Sea (El mar,* 1973); la historia adornada o replanteada, como en: *Early Morning (Por la mañana temprano,* 1968), *Black Mass (Misa negra,* 1970), *Bingo* (1973), cuyo protagonista es William Shakespeare, y *The Fool (El necio,* 1975, que trata del poeta romántico John Clare); finalmente los dramas de asunto bélico, como *Narrow Road to the Deep North (Camino angosto hacia el norte profundo,* 1968), *Passion* (1971) y *Lear* (1971). Al principio, las escenas de violencia y de humor negro de Bond despertaron más atención y curiosidad que aprecio; pero, con el tiempo, el compromiso moral del autor, llevado al drama con energía y laconismo, le ha conquistado admiradores. Bond se opone al teatro del absurdo: para él, el absurdo empieza cuando uno deja de interesarse por lo que le concierne. Él considera su obra como un teatro nacional, cuyos desnudos escenarios se pueblan de sociedades enteras, de las cuales y contra las cuales surgen héroes que, con el sufrimiento, aprenden a actuar con responsabilidad en un mundo secularizado.

El teatro inglés moderno, como se puede deducir de lo expuesto, presenta no pocas tendencias. Esto constituye el signo dinámico de nuestro tiempo, y procede del mismo impulso que mueve a la poesía y a la novela.

---

[52] John Russell Taylor, *The Second Wave. British Drama for the Seventies,* London, 1971. Pilar Hidalgo, *La ira y la palabra (Teatro inglés actual),* Madrid, 1978. Ronald Hayman, *British Drama since 1955,* Oxford University Press, 1979. La mayoría de los dramas de Bond están publicados en la editorial Methuen, de Londres.

Lo que mejor lo caracteriza es, quizá, la búsqueda de la verdad y el deseo de originalidad. Ahora bien, la verdad y la originalidad no son objetivos fáciles, y plasmarlas en grandes obras de arte requiere momentos de suerte excepcional. A veces se cae en el error de creer que lo tradicional está reñido con lo grande y con lo genial, y que para sobresalir no quedan ya más caminos que el absurdo y la extravagancia. Una obra dramática es grande cuando presenta un cuadro de la vida a una escala superior a la vida misma, alcanza niveles de intensidad más profundos, y, sirviéndose del realismo o del simbolismo, ofrece valores humanos y signos de categoría universal, tanto si la obra está en una línea tradicional, en una dirección fantástica o en la vía del absurdo. El teatro inglés de nuestros días, interesante e incisivo, inquisitivo y experimental, con toda su fertilidad de nombres, no ha producido todavía una figura como la de Bernard Shaw. Es preciso reconocer la variedad de procedimientos y orientaciones que se manifiestan actualmente en este género, pero también es innegable que, entre la multitud de obras con pretensiones de originalidad y experimentación, resulta difícil encontrar dramas tan coherentes como *The Linden Tree* (1947), de Priestley, *The Summer of the Seventeenth Doll* (1957), de Lawler, *Serjeant Musgrave's Dance* (1959), de Arden, y *A Man for All Seasons* (1960), de Bolt, todos ellos situados más bien en una línea tradicional. De todos modos, como en cualquier sector de la cultura y del arte modernos, la ebullición experimentalista del drama inglés actual presenta obras artísticamente muy logradas; otras, aunque no tan satisfactorias, no carecen de valores y responden con sinceridad a la insegura época de transición que les ha dado vida. Es de esperar que la asombrosa multitud de cultivadores del campo dramático deje la tierra sazonada para que pueda rendir frutos de calidad extraordinaria.

4. LA PROSA INGLESA DEL SIGLO XX

Aunque de modo esquemático, parece necesario esbozar el entorno histórico-cultural en que se ha desarrollado la literatura inglesa del siglo XX. Para ello es imprescindible presentar una serie de hombres de letras que han abordado los campos de la historia, la filosofía, el ensayo y la crítica, y exponer su labor, aunque sea de manera muy sucinta. A medida que el saber se ha especializado, las áreas del conocimiento se han ido parcelando con precisión, y cuanto más avanza el siglo XX, menos frecuentes son los hombres de letras que, como Samuel Johnson, T. B. Macaulay o Matthew Arnold, dominen amplias zonas del saber y las apliquen con acierto a mejorar la sociedad mediante una crítica constructiva. Pero hay que reconocer, que la especialización del saber ha promovido la claridad expositiva y la precisión científica [1].

[1] Elmer Borklund, *Contemporary Literary Critics*, London, 1977. A. C. Ward, *Longman Companion to Twentieth Century Literature*, London, 1981. *The New Cambridge Bibliography of English Literature* (vol. 4, 1900-1950), ed. by I. R. Willison, Cambridge University Press, 1972.

HISTORIA Y FILOSOFÍA DE LA HISTORIA

En el sector de la historia, de la historia de la cultura y de la historia de la literatura, hay que tener en cuenta varios nombres que destacan por sus aportaciones.

Trevelyan. George Macaulay Trevelyan (1876-1962) [2] sigue la firme trayectoria de la tradición histórica de su país, y escribe con el sentido literario de los grandes historiadores ingleses. Sus estudios sobre la historia de Inglaterra comprenden: *England in the Age of Wycliffe (Inglaterra en la época de W.*, 1904), *England under the Stuarts (Inglaterra bajo los Estuardos,* 1905), *England under Queen Anne Blenheim (Inglaterra bajo la reina Ana B.,* 1930), *Ramillies and the Union with Scotland (R. y la unión con Escocia,* 1932), *The Peace and the Protestant Succession (La paz y la sucesión protestante,* 1934), *The Seven Years of William IV (Los siete años de Guillermo IV,* 1952) y *British History in the 19th Century* (1922). Trevelyan es autor también de tres obras sobre Garibaldi y la unidad italiana (1907-11). Entre los estudiosos de la historia y la literatura inglesas se le conoce sobre todo por su *Illustrated History of England* (1956), modelo de concisión y exposición del desarrollo histórico de Inglaterra desde la Prehistoria hasta después de la Segunda Guerra Mundial; su *English Social History* (1946), utilísima descripción social y cultural de Inglaterra desde los tiempos de Chaucer hasta la reina Victoria; y un brillante estudio sobre la poesía y la filosofía de George Meredith (1906). Profesor de historia moderna en la Universidad de Cambridge, Trevelyan fue uno de los historiadores más prestigiosos de su tiempo, exacto en la apreciación de los hechos, lúcido en la exposición, conciso y elegante en el estilo.

Namier. El ruso britanizado Lewis Namier (Namierowski, 1888-1960) [3] estudió en Oxford, sirvió en el ejército inglés en la Primera Guerra Mundial y fue profesor de historia moderna en la Universidad de Manchester (1931-53). Namier reduce el campo de la historia; su método consiste en concentrar su atención en una unidad muy limitada, con el fin de identificar todos sus movimientos, relaciones e influencias. Escribió las obras siguientes: *The Structure of Politics at the Accession of George III* (1929), *England in the Age of the American Revolution* (1930), *In the Margin of History (Al margen de la historia,* 1939), *1848: The Revolution of the Intellectuals* (1946), *Europe in Decay 1936-40 (La decadencia de E., 1936-40,* 1950), *Avenues of History (Las avenidas de la Historia,* 1952) y *Vanished Supremacies (La extinción de las supremacías,* 1958). Aplicado a la historia parlamentaria, su método resultó especialmente eficaz y atractivo, y otros investigadores lo adoptaron, exagerándolo, de modo que el procedimiento se vino a llamar «namierización» de la historia.

---

2 H. R. Winkler, *Some 20th Century Historians,* Chicago, 1961. G. N. Clark, «Trevelyan», en *Proc. British Academy,* 49, 1963.

3 J. Brooke, «Namier and Namierism», en *History and Theory,* 3, 1964. J. H. Plumb, «Atomic Historian», en *New Statement,* 1, Aug. 1969.

Toynbee. Una empresa parecida a la que Gibbon llevó a cabo en el siglo XVIII con *The Decline and Fall of the Roman Empire* la realizó Arnold Toynbee (1889-1975)[4] a mediados del siglo XX con los doce volúmenes de *A Study of History* (1934-61). Siguiendo la orientación de Spengler y de Christopher Dawson sobre la decadencia de Occidente y los ciclos históricos, establece Toynbee una filosofía de la historia universal desde los primeros tiempos hasta nuestros días. Con amplia erudición y extraordinario dominio narrativo sobre grandes áreas culturales, Toynbee ve el curso de la historia a la luz del principio de reto y respuesta entre el mundo y el espíritu humano orientado por el sentido religioso. A medida que la obra avanza, Toynbee corrige su punto de vista primitivo, de tendencia más positivista, y se inclina hacia una interpretación más espiritual de la filosofía de la historia. *A Study of History* es indiscutiblemente una de las realizaciones más importantes en el terreno histórico. La obra fue comprimida en un solo volumen por D. C. Somervell en 1960. Otros estudios de Toynbee son: *Greek Historical Thought (El pensamiento histórico griego,* 1924), *Civilization on Trial (Juicio de la civilización,* 1948) y *An Historian's Approach to Religion (Enfoque de la religión por un historiador,* 1953-4), que demuestran la profundidad del pensamiento del autor y su seria dedicación a la labor investigadora de las raíces, del rumbo y el sentido último de la historia.

Dawson. En esta misma línea de investigación histórica y cultural se encuentra Christopher Dawson (1889-1970)[5], filósofo e historiador de la cultura, pensador eminente y diáfano, escritor brillante. Con su sólida obra, Dawson establece una original revisión de ideas y valores históricos y culturales, que constituye una esperanzadora concepción del hombre moderno, basada en el cristianismo como forma de vida y en las cualidades de la cultura europea como elemento de unidad universal. Dawson estudió en Winchester y en Oxford, y a los veinticinco años se convirtió al catolicismo. Dictó cursos de filosofía de la religión, historia de la cultura, teología natural y catolicismo en las universidades de Liverpool, Exeter, Edimburgo y Harvard. Ha publicado más de quince volúmenes, en los que desarrolla temas tan fecundos como: la religión, eje esencial y primario de toda cultura; la crítica analítica de la doctrina del progreso; la demostración de la fuerza de Europa en la cultura occidental; la aportación de los valores tradicionales ingleses en el mundo actual; la misión educadora e informativa de la universidad en la vida moderna. Estas ideas se exponen orde-

[4] M. Samuel, *The Professor and the Fossil. Some Observations on Toynbee's Study of History,* New York, 1956. M. Trevor-Roper «Toynbee's Millenium», en *Historical Essays,* London, 1957. H. L. Mason, *Toynbee's Approach to World Politics,* New Orleans, 1958. E. W. Fox, «History and Mr. Toynbee», en *Vancouver Quarterly Review,* 36, 1960. Idem, «Divine Dilema in Toynbee», en *Vancouver Quarterly Review,* 39, 1963. B. Mazlish, *Riddle of History. The Great Speculators from Vico to Freud,* New York, 1966.

[5] A. Toynbee, «Religion and the Rise of Western Culture», en *Hibbert Journal,* 49, 1950. D. A. O'Connor, *The Relation between Religion and Culture according to Dawson,* Montreal, 1952. Esteban Pujals, «La filosofía de la cultura en Christopher Dawson», en *Arbor,* 93-94, Madrid, 1953. Idem, «Perfiles del pensamiento de Christopher Dawson», en *Atlántida,* 22, Madrid, 1966. Sus obras han sido publicadas en Londres y Nueva York por la Editorial Sheed and Ward.

nadamente, con profundidad y claridad, en «Cycles of Civilization» y «Religion and the Life of Civilization», en *Enquiries* (1933), *Religion and Culture* (1948) y *Progress and Religion* (1929); *The Making of Europe (La formación de Europa,* 1932), *Religion and the Rise of Western Culture (La religión y el despertar de la cultura occidental,* 1950), *Understanding Europe (Hacia la comprensión de E.,* 1952); «The World Crisis and the English Tradition», en *Enquiries* (1933), *Beyond Politics (Más allá de la Política,* 1939), *The Judgement of the Nations* (1943), *The Crisis of Western Education (La crisis de la educación occidental,* 1961). El título de *The Formation of Christianity* (1967) enuncia claramente el contenido del libro, y *The Gods of the Revolution (Los dioses de la revolución,* 1972) es un profundo y original análisis de la Revolución francesa, que lleva una lúcida introducción de Arnold Toynbee.

Bryant. Arthur Bryant (n. 1899)[6], historiador y biógrafo, orienta sus actividades en un sentido divulgador. Pero, aunque su actitud ante la historia no es especialmente académica y tiende a la exaltación de lo heroico, su inteligente capacidad selectiva de los hechos, su habilidad narrativa y su claridad y elegancia de estilo lo convierten en un excelente expositor del material histórico. Entre sus estudios biográficos sobresalen las vidas de Samuel Pepys (3 vols., 1933-8), Carlos II (1934), Jorge V (1936) y Nelson (1970). Sus obras sobre la historia de Inglaterra comprenden: *The Story of England* (1953), que abarca desde los orígenes hasta Eduardo I, y su continuación, *The Story of England: The Age of Chivalry (La era de la caballería,* 1963), además de *The Years of Endurance, 1793-1802 (Años de esfuerzo...,* 1942), *Years of Victory, 1802-12* (1944), *The Age of Elegance, 1812-32 (La era de la elegancia...,* 1950), *English Saga, 1840-1940* (1940) y *1.000 Years of British Monarchy* (1975). Todas ellas presentan el desarrollo histórico de los acontecimientos con el más vivo interés político, social y cultural.

Churchill. El eminente político Winston Churchill (1874-1964)[7] fue también historiador y orador. Sus obras de historia y biografía son clásicas, y entre ellas sobresalen los cuatro volúmenes de la vida de su antepasado el duque de Marlborough, *Marlborough: his Life and Times* (1933-8), *The World Crisis, 1916-18 (La crisis mundial...,* 6 vols., 1923-31), *The Second World War (La Segunda Guerra Mundial,* 1948-54) y *A History of the English-Speaking Peoples (Historia de los pueblos de habla inglesa,* 4 vols., 1956-8). Como Julio César y lord Clarendon, Churchill es escritor y, al mismo tiempo, protagonista o testigo de la mayoría de los acontecimientos que relata; de aquí procede la solidez narrativa y la vivacidad de sus obras históricas. Como orador, Churchill añade un espléndido capítulo a la tradición de la oratoria inglesa. Diez son los volúmenes que comprenden sus discursos,

---

6 C. N. Parkinson, «A Master of Peagentry», en *Fortnightly,* 158, 1945. Idem, *A Law unto Themselves,* London, 1966.

7 A. L. Rowse, «Churchill and English History», en *English Spirit,* London, 1944. C. W. Lomas, «Churchill: Orator-Historian», en *Quarterly Journal of Speech,* 44, 1958. M. Gilbert, *Winston Churchill,* London, 1966. M. P. Ashley, *Churchill as Historian,* London, 1968.

entre los cuales destacan los de guerra: «Into Battle» («A la batalla», 1941), «The Unrelenting Struggle» («La inflexible resistencia», 1942), «The End of the Beginning» («El final del comienzo», 1943), «The Dawn of Liberation» («La aurora de la liberación», 1944) y «Victory» («Victoria», 1946).

Lytton Strachey. Biógrafo y crítico, Giles Lytton Strachey (1880-1932)[8] estudió en Cambridge y perteneció más tarde al grupo de Bloomsbury. Empezó su carrera literaria como reseñista en *The Spectator,* y en 1912 escribió una breve obra maestra de crítica, *Landmarks in French Literature (Hitos de la literatura francesa).* Pero sus dotes artísticas y su capacidad para la ironía no se manifestaron abiertamente hasta la publicación de *Eminent Victorians* (1918), conjunto de ensayos biográficos, de signo desmitificador, sobre el cardenal Manning, Florence Nightingale, el Dr. Arnold y el general Gordon, en cuyo prólogo expone su método de evitar la narración escrupulosa y revelar aspectos inesperados, pero característicos, de los biografiados. En una línea más moderada, publicó *Queen Victoria (La reina V.,* 1921) y *Elizabeth and Essex* (1928). También es autor de *Books and Characters (Libros y personajes,* 1922), *Pope* (1925), *Portraits in Miniature (Retratos en miniatura,* 1931) y *Characters and Comentaries* (1933). Ante las acusaciones de denigrador, Lytton Strachey aseguraba que sus juicios se basaban en datos concretos.

Butterfield. Profesor de historia moderna de la Universidad de Cambridge, Herbert Butterfield (1900-79)[9], con su audaz estudio *The Whig Interpretation of History (La interpretación liberal de la Historia,* 1931), trazó una orientación personal de la historiografía general por la que su centro (Peterhouse) se distinguió particularmente. Pero no se atuvo siempre a este principio, y en *The Englishman and his History (El inglés y su historia,* 1944) siguió un método más convencional. Otros interesantes estudios de Butterfield son: *Christianity and History* (1949), *Christianity in European History* (1951), *Man and his Past* (1955), *International Conflict in the Twentieth Century. A Christian View* (1960) y *The University and Education Today* (1962).

J. G. Frazer. Aunque pertenece al campo de la antropología, es imprescindible citar aquí a James G. Frazer (1854-1941)[10], cuyo original tratado de religión comparada, *The Golden Bough (La rama dorada,* 16 vols., 1890-1915), constituye una obra única tanto por su aportación científica

---

8 Virginia Woolf, «The Art of Biography», en *Atlantic Monthly,* 163, 1939. También en *Collected Essays* (vol. 4), London, 1968. Max Beerbohm, *Lytton Strachey* (The Rede Lecture, 1943), Cambridge, 1943. H. Trevor-Roper, «Strachey as Historian», en *Historical Essays,* London, 1957. M. Holroyd, *Lytton Strachey. A Critical Biography* (2 vols.), London, 1967-8.

9 H. T. Parker, *Some 20th Century Historians,* Chicago, 1961. D. Brogan, «Butterfield as a Historian», en *The Diversity of History. Essays in honour of Butterfield,* ed. by J. H. Elliott and H. G. Koenigsberger, 1970.

10 R. A. Downie, *Frazer. The Portrait of a Scholar,* London, 1940. S. E. Hyman, *The Tangled Bank: Darwin, Marx, Frazer and Freud,* New York, 1962.

a las humanidades como por sus cualidades históricas y literarias. En ella se exploran los misterios de la religión, la magia, la superstición, la mitología y las costumbres primitivas, que se hallan en la base de toda civilización. El año 1922, Frazer compendió en un volumen el material de la primera edición, empresa literaria notabilísima, que, al hacer la obra más asequible, la convirtió en el manual clásico de los estudios antropológicos sobre religión y magia [11].

HISTORIA DE LA LITERATURA, CRÍTICA Y BIBLIOGRAFÍA

«The Cambridge History of English Literature». En el campo de la historia de la literatura hay que tener en cuenta los nombres de Adolphus W. Ward (1837-1924) [12] y Alfred R. Waller (1842-1917), ambos directores y colaboradores de *The Cambridge History of English Literature* (1907-16), en catorce volúmenes, a los que, en 1927, se añadió el decimoquinto con el índice. Es una historia monumental de la literatura, en cuya redacción intervinieron distinguidos profesores e investigadores literarios, con la colaboración de filósofos y especialistas en las diversas ramas de las humanidades. Ward escribió catorce capítulos de su especialidad, y Waller, cuatro; entre todos elaboraron una obra que todavía no ha sido superada [13]. El resumen publicado por George Sampson en 1941 —revisado por R. C. Churchill en la edición de 1970—, condensa los catorce volúmenes de la obra original y añade el material posterior a 1916 bajo el título de *The Concise Cambridge History of English Literature.*

S. Brooke y Courthope. La estructuración de la historia literaria inglesa de este período tiene sus antecedentes en los trabajos del irlandés Stopford Brooke (1832-1916) [14], sobre todo en su *Primer of English Literature* (1872), estudio que concentra en un espacio mínimo la historia de literatura inglesa desde el período anglosajón hasta Tennyson y Browning, y en sus investigaciones sobre literatura inglesa antigua, desarrolladas en *A History of Early English Literature* (1892). A estas obras hay que añadir los seis volúmenes de la *History of English Poetry* (1895-1909) de William J. Courthope (1842-1917), autor, asimismo, de *The Liberal Movement in English Literature* (1885), quien trata la literatura con tanta austeridad como si fuese una ciencia jurídica. Para Courthope, el estudio de la poesía inglesa contempla el desarrollo de «nuestras instituciones nacionales reflejadas

---

[11] J. G. Frazer, *The Golden Bough. A Study of Magic and Religion*, London, Macmillan, 1963.

[12] A. W. Ward, *A History of Dramatic Literature to the Death of Queen Anne*, London, (2 vols.), 1875; reed. 3 vols., 1899. Idem, *Chaucer*, London, 1879. Idem, *Dickens*, London, 1882. A. W. Ward fue uno de los editores de la *Cambridge Modern History* (14 vols., 1902-12), planeada por lord Acton y en la que colaboró con dieciséis capítulos.

[13] Con ellos colaboraron eminentes especialistas, como: J. W. H. Atkins, G. Saintsbury, Miss A. D. Greenwood, H. V. Routh, J. W. Cunliffe, W. J. Courthope, J. Dover Wilson, H. Child, E. de Selincourt, H. J. C. Grierson, W. R. Sorley, F. W. Moorman, F. S. Boas, F. E. Schelling, etc.

[14] L. P. Jacks, *Life and Letters of Brooke* (2 vols.), London, 1917.

en la literatura», y su interés le lleva a buscar la unidad del tema en la vida global de la nación, lo mismo que hace el historiador político [15].

Saintsbury, Ker y Elton. El siglo XX empieza con el relevante grupo de historiadores de la literatura inglesa formado por George Saintsbury (1845-1933), William P. Ker (1855-1923) y Oliver Elton (1861-1945). El primero, hombre muy universal, de gran amplitud de conocimientos y pluma fácil —a pesar de su complicado estilo—, sabía comunicar a los lectores el placer y entusiasmo que él mismo sentía en su contacto constante con las obras maestras de la literatura inglesa. Saintsbury escribió libros valiosos, como: *Elizabethan Literature* (1887), *Nineteenth Century Literature* (1896), *A Short History of English Literature* (1898; edición revisada, 1913) y *The Peace of the Augustans* (1915). Pero no se detuvieron aquí su actividad y sus intereses; escribió también, además de una biografía de Dryden (1881), *A History of the English Prosody from the Twelfth Century to the Present Day* (1906-10) y una *History of English Criticism* (1911). Enseñó retórica y literatura inglesa en la Universidad de Edimburgo. W. P. Ker fue un gran medievalista. No tan popular como Saintsbury, pero extraordinariamente informado en su materia, escribió obras tan sólidas como *Epic and Romance* (1896), *Essays on Medieval Literature* (1905) y *Medieval English Literature* (1912), que todavía se reeditan. Oliver Elton es el historiador de las épocas prerromántica, romántica y victoriana; en los seis densos volúmenes de *A Survey of English Literature* (1912-28), estudia con gran detalle y visión crítica el siglo y medio de literatura inglesa que va desde 1730 hasta 1880.

Dobrée. Una importante obra intermedia entre las dos grandes literaturas de Cambridge y de Oxford es la *Introduction to English Literature* (edición revisada, 1950-58), dirigida por Bonamy Dobrée (n. 1891) y escrita en colaboración por relevantes investigadores. Consta de cinco volúmenes, en los que se ofrecen panoramas de las distintas épocas literarias, acompañados de excelentes bibliografías razonadas sobre los autores y aspectos más importantes.

«The Oxford History of English Literature». *The Oxford History of English Literature,* dirigida inicialmente por Frank P. Wilson (1889-1963) y B. Dobrée, y luego por John Buxton y Norman Davis, comenzó a publicarse en 1945; tiene sobre la de Cambridge la ventaja de una superior visión histórica y mayor unidad, pues cada volumen —o semi-volumen— está redactado por un solo especialista reconocido. Todos los volúmenes van acompañados de una extensa sección bibliográfica [16]. Estas dos grandes histo-

---

[15] W. J. Courthope, *Joseph Addison,* London, 1884. Idem, *The Life of Pope,* London, 1889. Idem, «The Revolution in English Poetry and Fiction», en *The Cambridge Modern History,* vol. 10, 1907.

[16] *The Oxford History of English Literature* constará de 13 volúmenes y 4 semi-volúmenes. En ella han colaborado hasta la fecha H. S. Bennett, Edmund K. Chambers, C. S. Lewis, F. P. Wilson, Douglas Bush, James Sutherland, Bonamy Dobrée, John Butt, W. L. Renwick, Ian Jack y J. I. M. Stewart.

rias literarias, precisamente por su distinta metodología, se complementan de un modo admirable.

Bradley, Bowra, Bullough y Atkins. En el nutrido grupo de académicos dedicados al estudio de las letras y de la literatura se distinguen: Andrew C. Bradley (1851-1935) [17], profesor de las universidades de Liverpool, Glasgow y Oxford, autor de obras de filosofía y religión, que escribió sus conocidísimos libros *Shakespearean Tragedy* (1904) y *Oxford Lectures on Poetry* (1909); Maurice Bowra (1908-71), profesor de Oxford, distinguido helenista, recopilador y traductor de dos volúmenes de poesía rusa (1943-4) y autor de *The Heritage of Symbolism* (1943), *Edith Sitwell* (1947), *The Creative Experiment* (1949), *The Romantic Imagination* (1950) y *Poetry and Politics 1900-1960* (1966); Geoffrey Bullough (1901-82), profesor de la Universidad de Londres, autor de *Poems and Dramas of Fulke Greville* (1939), del fundamental estudio de poesía inglesa moderna *The Trend of Modern Poetry* (1949) y de *Milton's Dramatic Poems* (1958), es el recopilador de las *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare* (1961-75) en ocho volúmenes; y J. W. H. Atkins, conocido sobre todo por su *English Literary Criticism* (3 vols., 1943-51), historia de la crítica inglesa desde el período medieval hasta el siglo XVIII, tan interesante por la solidez de su documentación como por la amenidad de su exposición.

«The Cambridge Bibliography of English Literature». Hay que resaltar la enorme labor de recopilación de los profesores F. W. Bateson, George Watson, y I. R. Willison, autores de la utilísima *Cambridge Bibliography of English Literature* (nueva edición, 5 vols., 1974-7).

FILOSOFÍA

En el sector del pensamiento filosófico, es preciso distinguir varios nombres que han influido mucho en el ambiente intelectual del siglo XX [18].

G. E. Moore y Whitehead. George E. Moore (1873-1958) [19] inauguró en su país una nueva era en el campo de la filosofía moral con sus *Principia ethica* (1903), obra que tuvo fuertes repercusiones más allá del mundo académico, sobre todo en el grupo de Bloomsbury. También escribió *Philosophical Studies* (1922) y *Some Main Problems of Philosophy (Algunos problemas básicos de filosofía*, 1953). Fue profesor de filosofía en la Universidad

17 A. C. Bradley, *Oxford Lectures on Poetry*, London, 1909; 1965. Idem, *Ideals of Religion*, Gifford Lectures, 1907; London, 1940.

18 G. J. Warnock, *English Philosophy since 1900*, Oxford, 1958.

19 J. K. Johnstone, «Bloomsbury Philosophy», en *Bloomsbury Group*, London, 1954. G. J. Warnock, «Moore», en *English Philosophy since 1900*, Oxford University Press, 1958. A. R. White, *Moore: A Critical Exposition*, Oxford, 1958. E. D. Klemke (ed.), *Studies in the Philosophy of Moore*, Chicago, 1969.

de Cambridge. Alfred N. Whitehead (1861-1947)[20] es importante por sus estudios sobre filosofía matemática, la relación entre la ciencia y el mundo, la religión y la realidad. Sus obras más conocidas son *Principia mathematica* (en colaboración con Bertrand Russell, 1910), *Science and the Modern World (La ciencia y el mundo moderno,* 1925), *Religion in the Making (Desarrollo de la religión,* 1926), *Process and Reality* (1929) y *Adventures of Ideas* (1933).

Russell. El filósofo más destacado de Inglaterra en el siglo XX es, sin duda, Bertrand Russell (1872-1970)[21], figura conspicua como pacifista y promotor de una convivencia racional. Son del mayor interés sus estudios de filosofía matemática *The Principles of Mathematics* (1903), *Principia mathematica* (en colaboración con A. N. Whitehead, 1910), *Introduction to Mathematical Philosophy* (1919), obras clásicas en la materia. En el campo de la filosofía y de la lógica sobresalen sus trabajos: *The Problems of Philosophy* (1912), *Our Knowledge of the External World (Nuestro conocimiento del mundo exterior,* 1914), *Mysticism and Logic* (1918), *The Analysis of Mind (Análisis de la mente,* 1921), *An Inquiry into Meaning and Truth (Indagación sobre el significado y la verdad,* 1940), *Logic and Knowledge* (1956) y *The History of Western Philosophy (Historia de la filosofía occidental,* 1946).

Collingwood. Robin George Collingwood (1884-1943)[22] interesa como filósofo, historiador y arqueólogo. Es muy importante su obra *Roman Britain and the English Settlements* (escrita en colaboración con J. N. L. Myres, 1936). Sus escritos filosóficos son: *Essay on Philosophical Method* (1933), *The Principles of Art* (1938) y *The Idea of History* (1946).

Wittgenstein y Ayer. Figura imprescindible en el grupo del positivismo lógico es Ludwig Wittgenstein (1889-1951)[23], cuyo *Tractatus logico-philosophicus* (1922) fue la clave de este movimiento. Aunque nacido en Viena, Wittgenstein estudió en Cambridge con Bertrand Russell y llegó a ser profesor de filosofía de esta universidad. Hombre inquieto y sincero,

---

[20] L. V. Rajagopal, *The Philosophy of Whitehead. A Critical Examination of Process and Reality,* Mysore, 1966. P. P. Schmidt, *Perception and Cosmology in Whitehead's Philosophy,* New Brunswick N. J., 1967. M. Jordan, *New Shapes of Reality. Aspects of Whitehead's Philosophy,* London, 1968. W. N. Pittenger, *Alfred North Whitehead,* London, 1969.

[21] G. J. Warnock, «Russell», en *English Philosophy since 1900,* Oxford University Press, 1958. L. W. Aiken, *Russell's Philosophy of Morals,* New York, 1963. R. Schoenman (ed.), *Rusell: Philosopher of the Century. Essays in Honour,* London, 1967. J. Lewis, *Russell. Philosopher and Humanist,* London, 1968. D. Pérez, *Bertrand Russell,* Barcelona, 1968 (una biografía y exposición del pensamiento de Russell). Bertrand Russell, *Selected Papers,* New York, 1927; 1955 (contiene una introducción del autor).

[22] L. O. Mink, *Mind, History and Dialectic. The Philosophy of Collingwood,* Bloomington, 1969.

[23] G. J. Warnock, «Wittgenstein», en *English Philosophy since 1900,* Oxford University Press, 1958. J. Ferrater Mora y otros, *Las filosofías de Ludwig Wittgenstein,* traducción de Ricardo Jordana, Barcelona, 1966. W. D. Hudson, *Wittgenstein. The Bearing of his Philosophy upon his Religious Beliefs,* London, 1969. P. Winch (ed.), *Studies in the Philosophy of Wittgenstein,* London, 1969.

pronto descubrió que no era fácil llegar al fondo de los problemas filosóficos por medio del lenguaje si antes no se examinaba el uso específico del lenguaje. Otras obras suyas posteriores son: *Philosophical Investigations* (1953) y *Remarks on the Foundations of Mathematics* (1956). El *Blue Book (Libro azul)* y el *Brown Book (Libro marrón)* son apuntes de clase tomados por sus alumnos, y no se publicaron hasta 1958. Pero el principal propulsor en Inglaterra del sistema filosófico conocido como positivismo lógico fue Alfred J. Ayer (n. 1910)[24], profesor de lógica en la Universidad de Londres y después en la de Oxford. Sus obras más importantes son: *Language, Truth and Logic (Lenguaje, verdad y lógica,* 1936; rev. 1946), *The Foundation of Empirical Knowledge* (1940), *Thinking and Meaning (Pensamiento y significado,* 1947), *The Problem of Knowledge (El problema del conocimiento,* 1956) y *Logical Positivism* (1960). En oposición a la metafísica tradicional, el positivismo lógico intentó crear una amplia filosofía de la ciencia subrayando la naturaleza lingüística de los problemas filosóficos. En un determinado momento de la filosofía, Ayer representó la introducción de principios claros y sencillos. Pero pronto se vio que tampoco el positivismo lógico aclaraba satisfactoriamente el problema, y en el horizonte del pensamiento surgían nuevas complicaciones.

ENSAYO

El ensayo no carece de importancia en las letras inglesas del siglo XX. En él destacan figuras eminentes por su vigor intelectual, por la variedad de intereses y por sus cualidades literarias.

Belloc. Hilaire Belloc (1870-1953)[25], nacido en París, de padre francés y madre inglesa, se educó en Inglaterra y estudió en Oxford, aunque no adoptó la nacionalidad británica hasta 1902. El año 1906 fue elegido miembro del Parlamento, como diputado liberal por South Salford; en 1910 se retiró de la política para dedicarse a las letras. Belloc fue poeta, ensayista, novelista, historiador, y uno de los principales orientadores del movimiento católico inglés de principios del siglo XX.

Empezó como poeta en 1895, y su labor en este género continuó a lo largo de los años, completándose con *Sonnets and Verse* (1954), colección de poemas de diversas formas y estilos, en la que se pone de manifiesto su actitud abierta, su tono frecuentemente festivo, su ternura y su intención constructiva y vital. Entre sus libros de viajes sobresale *The Path to*

---

[24] Arnold Toynbee, «Sense and Nonsense», en *Encounter,* 3, 1954. A. A. Maurer, «Language and Metaphysics», en *Recent Philosophy. Hegel to the Present,* ed. by E. H. Gilson, London, 1960.

[25] Douglas Woodruff (ed.), *For Belloc: Essays in Honour of his 72nd. Birthday,* London, 1942. Robert Hamilton, *Belloc: An Introduction to his Spirit and Work,* London, 1945. Robert Speaight, *The Life of Belloc,* London, 1957. Esteban Pujals, «Hilaire Belloc y el Estado Servil», en *Drama, pensamiento y poesía en la literatura inglesa,* Madrid, 1965; 1982. Hilaire Belloc, *Selected Essays,* intr. by J. B. Morton, London, 1948. Idem, *Complete Verse,* ed. by W. N. Roughead, London, 1954; 1970. Idem. *Selected Essays,* ed. by J. B. Morton, London, 1959.

Rome (El camino hacia Roma, 1902), en el que relata su viaje a pie desde Toul (Francia) hasta la capital de Italia animado por la buena bebida, lo pintoresco del trayecto, la conversación y la piedad. Sus novelas políticas, situadas a veces en el futuro para tener más libertad de expresión, siguen hasta cierto punto la tradición de las de Disraeli, y su propósito principal es tender un puente entre las altas finanzas y el Parlamento. *Emmanuel Burden* (1904), *Mr. Clutterbuck's Election* (1908), *A Change in the Cabinet (Un cambio en el gabinete,* 1909), *Mr. Petre* (1925) y *The Postmaster- General (El director general de correos,* 1932) son de carácter satírico y resultan tan divertidas como aleccionadoras. Sus obras biográficas estudian, sobre todo, las grandes figuras de la Revolución francesa: *Danton* (1899), *Robespierre* (1901), *Marie Antoinette* (1910). También deben tenerse en cuenta: *Joan of Arc* (1929), *Richelieu* (1930), *Wolsey* (1930), *Cranmer* (1931) y *Monarchy A Study of Louis XIV* (1938). Ampliando su visión histórica y con una orientación religiosa y católica, escribió: *Europe and the Faith (Europa y la fe,* 1920), *A History of England* (4 vols., 1925-31), *The Crisis of Our Civilization* (1939) y *How the Reformation Happened* (1939). Belloc es admirable por la brillantez de sus ensayos, y por el humor y sentido común que pone en ellos. Los que mejor revelan su filosofía son: *Avril* (1904), *Hills and the Sea (Montañas y el mar,* 1906), *On Nothing (Acerca de nada,* 1908), *On Everything (Acerca de todo,* 1910), *On Anything (Acerca de cualquier cosa,* 1910) y *On Something (Acerca de algo,* 1910). Su estudio político-sociológico *The Servile State (El estado servil,* 1913) pone de relieve los males de la sociedad actual debidos a la aniquilación del principio distributivos de raíz cristiana, y predice la regresión hacia un estado servil si no se revitaliza la concepción religiosa de la vida.

Chesterton. Otro gran polemista, semejante a Hilaire Belloc e íntimo amigo suyo, fue el ensayista, poeta, novelista y crítico inglés Gilbert Keith Chesterton (1874-1936) [26]. Convertido al catolicismo, se esforzó, junto con Belloc, por enaltecer el espíritu católico de la civilización europea, y su vital importancia para la formación del hombre y el afianzamiento de la esperanza. Sus *Collected Poems* (1933) le presentan como un maestro de la poesía menor, ingenioso, orientador y brillante, que a veces revela no poca ternura y, en esta línea de la sencillez, puede conseguir algo definitivamente bello. Como novelista, escribió, entre otras obras: *The Napoleon of Notting Hill (El Napoleón de N. H.,* 1904), *The Man who Was Thursday (El hombre que fue jueves,* 1908), *The Flying Inn (La hostería volante,* 1914). Pero lo más duradero de Chesterton en este género son los relatos del Padre Brown, en los que se desarrollan las aventuras de un sacerdote detecti-

---

26 Maurice Evans, *G. K. Chesterton,* Cambridge, 1939. Hilaire Belloc, *On the Place of Chesterton in English Letters,* London, 1940. Maisie Ward, *Gilbert Keith Chesterton,* London, 1944. Idem, *Return to Chesterton,* London, 1952. G. K. Chesterton, *Collected Poems,* London, 1933. Idem, *Selected Works* (9 vols.), London, Minerva Ed., 1926. Idem. *Stories, Essays and Poems,* intr. by Maisie Ward, London, 1935. Idem, *Pocket Book of Father Brown,* Philadelphia, 1943. Idem, *Chesterton. An Anthology,* intr. by D. B. Wyndham Lewis, London, 1957. Idem, *Chesterton. A Selection from his Non-fictional Prose,* selected by W. H. Auden, London, 1970.

ve que, mediante el conocimiento del hombre adquirido en el confesionario, es capaz de llegar con más eficacia al alma de los delincuentes que con los métodos ordinarios. Forman un conjunto de cinco títulos: *The Innocence of Father Brown* (1911), *The Wisdom of Father Brown (La prudencia del P. B.*, 1914), *The Incredulity of Father Brown* (1926), *The Secret of Father Brown* (1927) y *The Scandal of Father Brown* (1935), en los que se da una extraordinaria combinación de intriga, delito, caridad y humorismo. Sus ensayos comprenden *Twelve Types (Doce tipos*, 1902), *Heretics* (1905), *Orthodoxy* (1908), *Tremendous Trifles (Tremendas bagatelas*, 1909), *What's Wrong with the World? (¿Que le pasa al mundo?*, 1910), *The Superstition of Divorce*, (1920), *The New Jerusalem (La nueva J.*, 1920), etc. Todos son escritos brillantes y combativos, en los que el autor defiende sus tesis o muestra los defectos del hombre o de la civilización por medio de continuas paradojas. Como crítico literario, Chesterton escribió valiosos estudios sobre Browning (1903), Dickens (1906 y 1911), G. B. Shaw (1909), Blake (1910), Chaucer (1932) y *The Victorian Age in Literature* (1913). También es autor de inspiradas biografías de San Francisco de Asís (1923) y Santo Tomás de Aquino (1933).

Beerbohm. Max Beerbohm (1872-1956) [27] es una figura única en el ensayo y la caricatura durante la primera mitad del siglo XX. Colaboró en la revista *The Yellow Book (El libro amarillo*, 1894-7) con Henry James, H. G. Wells y W. B. Yeats. La aparición de *The Works of Max Beerbohm (Obras de M. B.*, 1896) lo destacó ya como una pluma prestigiosa en el campo del ensayo. Maestro del estilo cortés, pero incisivo, Beerbohm dirigió su ingenio, su ironía y su sátira contra los amaneramientos literarios y las pretensiones sociales. *A Christmas Garland (Guirnalda navideña*, 1912) contiene una serie de parodias de Bennett, Conrad, Chesterton, Galsworthy, Kipling, Wells y otros. *Zuleika Dobson* (1911) es un divertido relato de los devastadores efectos producidos por una encantadora aventurera entre la juventud estudiantil de Oxford. *Around Theatres (Alrededor de los teatros*, 2 vols., 1924) reúne ciento cincuenta y tres recensiones dramáticas de sus años de crítico teatral. *Mainly in the Air (Sobre todo en el aire*, 1957) contiene una selección de seis brillantes estudios emitidos por radio entre los años 1935-45.

Knox. Ronald Knox (1888-1957) [28], capellán del Trinity College de Oxford, dimitió en 1917 para ordenarse sacerdote católico dos años más tarde. Fue capellán católico de la Universidad de Oxford desde 1926 hasta 1939, año en el que emprendió la traducción de la Biblia basándose en el texto de la Vulgata: *Nuevo Testamento* (1945) y *Antiguo Testamento* (1949),

---

27 S. N. Behrmann, *Conversations with Max*, London, 1960. D. Cecil, *Max, A Biography*, London, 1964. Max Beerbohm, *Zuleika Dobson, or An Oxford Love Story*, London, 1911; 1947. Idem, *Selected Essays*, ed. by N. I. Clay, London, 1958. Idem, *The Incomparable Max*, A selection, intr. by C. S. Roberts, London, 1962.

28 Evelyn Waugh, *The Life of Knox*, London, 1959. Robert Speaight, *Ronald Knox the Writer*, London, 1966. Ronald Knox, *Sermons*, (3 vols.), ed. by P. Coraman, London, 1960-3.

unificados en un volumen (1955). Son extraordinarios sus sermones y escritos religiosos y doctrinales, como *The Church on Earth (La iglesia en la tierra,* 1929) y *Caliban in Grub Street (C. en la calle Grub,* 1930), sobre las actitudes del momento en cuanto a la religión; *Heaven in Charing Cross (El cielo en Ch. C.,* 1935), conjunto de sermones sobre la eucaristía; *God and the Atom (Dios y el átomo,* 1945); *Enthusiasm* (1950), sobre la historia de la religión con especial referencia a los siglos XVII y XVIII; *Bridegroom and Bride (Novio y novia,* 1957), conjunto de ensayos sobre el matrimonio. Knox escribió también *Barchester Pilgrimage (Peregrinaje por Barchester,* 1935), serie de cuentos semejantes en contenido y estilo a las novelas de Trollope, y, sorprendentemente, es autor de algunas novelas detectivescas.

CRÍTICA LITERARIA Y OTROS ESTUDIOS

La relación de universitarios que han escrito obras de poesía, novela, ensayo y crítica literaria en el siglo XX es tan extensa, que la selección se impone irremediablemente.

Quiller-Couch. Arthur Quiller-Couch (1863-1944)[29], lector en Oxford y profesor de literatura inglesa en Cambridge, es autor de buen número de novelas y narraciones ambientadas en Fowey (Cornualles), su pueblo natal, al que solía llamar la ciudad de Troya. Como crítico, escribió *Adventures in Criticism* (1896), *On the Art of Writing (Sobre el arte de escribir,* 1916), *Studies in Literature* (3 vols., 1918, 1922 y 1929) y *On the Art of Reading (Sobre el arte de leer,* 1920). Son todavía utilísimas las antologías que preparó para la Clarendon Press de la Universidad de Oxford: *The Oxford Book of Ballads* (1910), *The Oxford Book of English Verse* (1910; 1939), *The Oxford Book of Victorian Verse* (1912) y *The Oxford Book of English Prose* (1925); en ellas demuestra que sus intereses humanistas rebasaban el ámbito literario académico.

Gilbert Murray. El australiano George Gilbert Murray (1866-1957)[30] estudió en la tradicional Merchant School de Londres y en Oxford. Fue profesor de griego en Glasgow y en Oxford, preparó ediciones originales de los clásicos griegos y tradujo a Esquilo, Sófocles, Eurípides y Aristófanes, traducciones que en su momento fueron de gran utilidad para el público lector y para la representación teatral. Como crítico y ensayista, escribió: *The Rise of the Greek Epic (Surgimiento de la épica griega,* 1907), *Five Stages of the Greek Religion (Cinco etapas de la religión griega,* 1913), *Euripides and his Age (Eurípides y su tiempo,* 1913), *The Classical Tradition in Poetry* (1927), *Aristophanes: A Study* (1933), *Aeschylus, Creator of Tragedy* (1940), *Stoic, Christian, and Humanists* (1940) y *Hellenism and the Modern*

---

29 F. Brittain, *Quiller-Couch. A Biographical Study of «Q»*, Cambridge, 1947.

30 A. J. Toynbee, «Reminiscences of Murray», en *The Listener,* 22 de agosto de 1957. M. Bowra, «Gilbert Murray», en *Atlantic Monthly,* 201, 1958. D. Ward, «Eliot, Murray, Homer, and the Idea of Tradition», en *Essays in Criticism,* 18, 1968.

World (El helenismo y el mundo moderno, 1953). Todas estas obras son del mayor interés por la importancia de su contenido, por sus intuiciones y por su visión humanística de la literatura griega y del mundo helénico.

Dover Wilson. John Dover Wilson (1881-1969) [31], profesor de pedagogía en la Universidad de Londres y de retórica y literatura inglesa en la de Edimburgo, es especialmente conocido por sus estudios sobre Shakespeare y por la edición de *The New Cambridge Shakespeare* (1921-66), en la que colaboró Quiller-Couch hasta su muerte. La reputación de Dover Wilson como crítico e historiador de la literatura se basa en *Life in Shakespeare's England (La vida en la Inglaterra de S.,* 1911), *The Essential Shakespeare* (1932), *What Happens in «Hamlet»? (¿Qué sucede en «Hamlet»?,* 1935) *The Fortunes of Falstaff* (1943) y *Shakespeare's Happy Comedies* (1962).

Nicolson. El diplomático y escritor Harold Nicolson (1886-1968) [32] prestó servicios en la delegación británica para la Conferencia de la Paz en 1919 y en las embajadas de Madrid y Berlín. En 1913 se casó con la escritora Victoria Sackville-West. Escribió estudios literarios sobre Verlaine (1921), Tennyson (1923), Swinburne (1926) y sobre la última fase de la vida de Byron, *Byron: The Last Journey (B.: el último viaje,* 1924); la biografía de su padre lord Carnock (1930 y 1934), la del rey Jorge V (1952); *The Development of English Biography (Desarrollo de la biografía inglesa,* 1928), *The English Sense of Humour,* (1947), y otros volúmenes de ensayos, como *Public Faces (Caras públicas,* 1932), *Small Talk (Charlas,* 1937), *Some People (Algunas gentes,* 1944 y 1959) y *Comments* (1948). Sus *Diaries and Letters 1930-62* fueron editados por su hijo en 1966-8.

Victoria Sackville-West. La esposa de Nicolson, la celebrada escritora y poetisa Victoria Sackville-West (1892-1962) [33], nació en la histórica mansión de Knole (Sevenoaks, Kent). Esto ejerció en su vida un influjo definitivo que se refleja en *Knole and the Sackvilles* (1922). Como poetisa, escribió *Poems of the West and East (Poemas del Oeste y del Este,* 1917), *The Land (La tierra,* 1926), *Collected Poems* (1933), y *The Garden (El jardín,* 1946). Son interesantes sus biografías *Saint Joan of Arc* (1936) y *The Eagle and the Dove (El águila y la paloma,* 1943), sobre las dos Teresas santas. Es fascinante la biografía de su abuela, *Pepita* (1937), bailarina andaluza de la que se enamoró lord Lionel Sackville-West y de la que tuvo varios hijos. Además de relatos de viajes y experiencias de sus estancias en el extranjero acompañando a su marido, publicó novelas notables, como *Seducers in Ecuador* (1924), *The Edwardians* (1930) y *All Passion Spent (Pasión agotada,* 1931). Su amor por el condado en el que nació y por la jardinería la llevó

---

[31] J. Dover Wilson, *Milestones on the Dover Road, Autobiography,* London, 1969. Idem, *An Introduction to the Sonnets of Shakespeare for Historians and Others,* Cambridge, 1963.

[32] Harold Nicolson, *Diaries and Letters,* (3 vols.), ed. by N. Nicolson, London, 1966-8.

[33] Richard Church, «V. Sackville-West: A Poet in a Tradition», en *Eight for Immortality,* London, 1941. Victoria Sackville-West, *Diaries and Letters* (3 vols.), ed. by Harold Nicolson, London, 1966-8.

a escribir varios volúmenes de *Country Notes (Notas rurales,* 1939, etc.) y *In Your Garden (En tu jardín,* 1951). En 1973, su hijo Nigel Nicolson publicó *Portrait of a Marriage (Retrato de un matrimonio),* diario íntimo de su madre.

Middleton Murry. John Middleton Murry (1889-1957)[34], periodista y ensayista, perteneció a la redacción de la *Westminster Gazette,* colaboró en *The Nation* y en *The Times Literary Supplement,* y fue director de las revistas *Atheneum,* 1919-21, y *Adelphi,* 1923-48. En 1913 se casó con Katherine Mansfield, y después de su muerte, en 1923, publicó la correspondencia (1928), la biografía (1933) y el diario (1954) de su esposa, además de *Katherine Mansfield and other Literary Portraits* (1949). Como ensayista y crítico, es autor de *Keats and Shakespeare* (1925), *Studies in Keats* (1930), *William Blake* (1933) y *Jonathan Swift* (1954). También escribió varios libros religiosos, entre ellos *The Unknown God (El dios desconocido,* 1924) y *The Life of Jesus (Vida de Jesús,* 1926).

Rose Macaulay. Rose Macaulay (1889-1958)[35] fue una notable novelista, sobre todo satírica, cuyas obras *Told by an Idiot (Contado por un idiota,* 1921), *Keeping up Appearences (Guardando las apariencias,* 1928), *They Were Defeated (Fueron derrotados,* 1932), *The World my Wilderness (El mundo es mi desierto,* 1950) y *The Towers of Trebizond (Las torres de T.,* 1956), muestran su ironía compasiva, y a veces su visión despiadada de la humanidad, cuando ésta se le presenta como un caótico conglomerado de estupidez. Entre sus obras de crítica y ensayo figuran: *A Casual Commentary,* conjunto de ensayos aparecidos en 1925, *Some Religious Elements in English Literature* (1931), *Milton* (1934; rev. 1957), *The Writings of E. M. Forster (Los escritos de E. M. F.,* 1938), *They Went to Portugal,* sobre los turistas ingleses en Portugal (1946), y *Fabled Shore, From the Pyrenees to Portugal (La playa legendaria,* 1949).

T. S. Eliot. Los estudios críticos de T. S. Eliot (1888-1965)[36] pueden considerarse entre los más sólidos de nuestra época, y siguen la línea de la gran tradición inglesa procedente de John Dryden y Samuel Johnson, pasando por Matthew Arnold. En sus numerosos trabajos, Eliot se preocupó de revalorizar a algunos dramaturgos isabelinos (1934), así como de despertar el interés por la poesía metafísica inaugurada por Donne (1921). Estudió con clarividencia a algunos poetas clásicos y modernos, ampliando las dimensiones de la crítica hacia los campos religioso y cultural. Sus primeros escritos en esta dirección tuvieron títulos tan expresivos como

---

34 F. A. Lea, *The Life of Murry,* London, 1959. E. G. Griffin, *John Middleton Murry,* New York, 1969. M. M. Murry, *To Keep Faith, Memoir of his Last Years,* London, 1959. John Middleton Murry, *Selected Criticism 1916-57,* chosen and intr. by R. Rees, London, 1960. Idem, *Poets, Critics and Mystics,* A Selection of Criticism Written between 1919 and 1955, ed. by R. Rees, Carbondale, Ill., 1970.

35 C. Hollis, «Rose Macaulay», en *Library Journal,* 7 nov. 1958. H. Nicolson. «The Pleasures of Knowing Rose Macaulay», en *Encounter,* 12. 1959. D. Stewart, «Rose Macaulay», en *The Arc of God, Studies in Five Modern Novelists,* London, 1961. F. Swinnerton, «Rose Macaulay», en *Kenyon Review* 29, 1967.

36 Ver la bibliografía de T. S. Eliot en el capítulo X, subcapítulos 1 y 3, de esta obra.

Tradition and the Individual Talent (1919) y *The Function of Criticism* (1923), en los que expone la perennidad y la relatividad de la obra literaria, la influencia del pasado literario en el presente y viceversa, y aconseja que la crítica sea objetiva y no se dirija al autor sino a su obra. Eliot piensa que el gran arte se da la mano y que todo gran artista, como representante de su época, se expresa solidariamente con ella; sólo el artista mediocre busca expresarse a sí mismo. La crítica de Eliot suele ser clásica y serena, y en ella se confiere máximo valor a la tradición cultural y religiosa como configuradora y orientadora de la formación artística. Sus ensayos están recogidos en *Selected Essays* (1932 ; rev. 1951), *The Use of Poetry and the Use of Criticism* (1933) y *On Poetry and Poets* (1957).

I. A. Richards. I. A. Richards (1893-1979) [37] enseñó en Cambridge y en Pekín, y, desde 1914, en la Universidad de Harvard. Su interés por las relaciones entre la psicología, la literatura y la semántica favoreció mucho los estudios de análisis textual en las disciplinas literarias de las universidades. Fue colaborador de C. K. Ogdon en la invención y puesta en práctica del Inglés Básico para facilitar la comunicación durante la Segunda Guerra Mundial; ya antes había escrito en colaboración con él *Meaning of Meaning (Significado del significado,* 1923). A Richards se le conoce especialmente por sus *Principles of Literary Criticism* (1924), *Science and Poetry* (1925), *Practical Criticism* (1929) y *How to Read a Page (Cómo leer una página,* 1942). Ha publicado varias colecciones de poesía, entre ellas, *New and Selected Poems* (1976).

H. Read. Ensayista, poeta, profesor y conservador del Museo Victoria and Albert de Londres, Herbert Read (1893-1968) [38] fue un defensor del arte moderno, libre o aplicado, contra la crítica que en su tiempo se hacía de los nuevos estilos. Sus estudios sobre arte son, entre otros, *The Meaning of Art (Sentido del arte,* 1931), *Art Now (El arte actual,* 1933), *Art and Industry* (1934), *Art and Society* (1936), *The Philosophy of Modern Art* (1952) y *The Concise History of Modern Painting* (1959), como crítico literario es autor de: *English Prose Style* (1928), *Phases of English Poetry* (1928), *Wordsworth* (1930), *Form in Modern Poetry* (1932), *In Defence of Shelley* (1935), *Poetry and Anarchism* (1938) y *Collected Essays* (1938). Sus poemas están recogidos en *Collected Poems* (1966).

Tillyard. E. M. W. Tillyard (1889-1962) [39], profesor y director del Jesus College, de Cambridge, es conocido sobre todo por *The Elizabethan*

---

[37] B. Russell, «The Meaning of Meaning», en *Dial,* 81, 1926. J. M. Murry, «Poetry of Reality», en *Things to Come,* London, 1928. H. M. McLuhan, «Poetic vs Rhetorical Exegesis, The Case for Leavis against Richards and Empson», en *Sewanee Review,* 52, 1944. J. P. Schiller, *Richard's Theory of Literature,* New Haven, 1969.

[38] G. S. Fraser, «The Last English Imagist. On Sir Herbert Read», en *Encounter,* 28, 1967. A. Tate, «Herbert Read», en *Essays of Four Decades,* Chicago, 1968. K. Raine, «Read as Literary Critic», *Sewanee Review,* 77, 1969. *Herbert Read. A Memorial Symposium,* ed. by R. Skelton; London, 1970.

[39] B. Willey, «E. M. W. Tillyard», en *Proc. British Academy,* 49, 1963.

World Picture (Visión del mundo isabelino, 1943), exposición esquemática y precisa del concepto del mundo que tenía el hombre del Renacimiento. Son interesantísimos sus estudios *Milton* (1930), *Shakespeare's Last Plays* (1938), *Shakespeare's History Plays* (1944) y *Shakespeare's Problem Plays* (1950).

C. S. Lewis. C. S. Lewis (1898-1963)[40] estudió en Oxford, fue tutor del Magdalen College (1925-54) y luego profesor de literatura inglesa medieval y renacentista en la Universidad de Cambridge. Sus obras más importantes son: *The Allegory of Love: A Study in Medieval Tradition* (1936), *A Preface to «Paradise Lost»* (1942), *English Literature in the Sixteenth Century* (1954) y *An Experiment in Criticism* (1961). También escribió novelas en que se combinan ingeniosa e imaginativamente la religión y la narración científica, además de una serie de libros de temas religiosos, entre los que figuran *The Pilgrim's Regress (El regreso del peregrino,* 1933), *The Screwtape Letters (Las cartas de S.,* 1942) y *The Great Divorce* (1946), tan interesantes y constructivos como divertidos.

F. R. Leavis. El entusiasta, inspirado y discutido profesor de literatura inglesa de Cambridge, Frank R. Leavis (1895-1978)[41], fue uno de los fundadores de *Scrutiny,* 1932, revista que dirigió hasta su desaparición en 1953, y tanto en sus artículos como en las aulas defendió el principio del análisis textual en los estudios literarios y en la crítica. Su convicción e independencia de carácter le concedieron tal prestigio entre sus alumnos y lectores, que algunos lo consideraron como un crítico de la categoría de Matthew Arnold. Leavis es un aristócrata de la cultura; en su libro *Cilivization and Minority Culture* (1930) sostiene que ésta ha sido siempre un producto de minorías, y que debe haber grupos selectos de intelectuales preparados para crearla. Este criterio le parecía válido tanto en la educación como en la literatura, lo cual sorprendió a quienes creían que sus valoraciones literarias eran de carácter social y democrático. Sus obras más importantes son: *New Bearings in English Poetry (Nuevas tendencias en la poesía inglesa,* 1932), *For Continuity* (1933), *Revaluation* (1936), *The Great Tradition* (1948), *The Common Pursuit (El empeño común,* 1952), *D. H. Lawrence: Novelist* (1955). Polemista infatigable, entabló discusiones con filósofos, lógicos y lingüistas acerca del lenguaje apropiado para la investigación filosófica, como ponen de manifiesto *The Living Principle (El principio vital,* 1975) y *Thoughts, Words and Creativiy (Pensamientos, palabras y creatividad,* 1976).

---

[40] R. Sharrock, «Second Thoughts: Lewis on Chaucer's Troilus», en *Essays in Criticism,* 8, 1958. *Patterns of Love and Courtesy. Essays in Memory of Lewis,* ed. by John Lawlor, London, 1966. P. S. Sundaram, «Lewis: Literary Critic» en *Quest* (Bombay), 60, 1969. W. L. White, *The Image of Man in Lewis,* Nashville, 1969. C. S. Lewis, *A Mind Awake. An Anthology of Lewis,* ed. by C. S. Kilby, London, 1968. Idem, *Selected Literary Essays,* ed. by W. Hoper, Cambridge, 1969.

[41] G. S. Sing, «Better History and better Criticism: The Significance of Leavis», en *English Miscellany* (Rome), 16, 1965. A. Gomme, «The Limits of Relevance», en *Attitudes to Criticism,* Carbondale, 1966. H. Levin, «F. R. Leavis», en *Refractions. Essays in Comparative Literature,* Oxford University Press, 1966. J. Gross, «F. R. Leavis», en *Rise and Fall of the Man of Letters,* London, 1969. F. R. Leavis, *A Selection from «Scrutiny»* (2 vols.), Cambridge, 1968.

D. Cecil. Lord David Cecil (n. 1902)[42], profesor de literatura inglesa de Oxford, alcanzó muy pronto gran éxito literario con *The Stricken Deer (El ciervo herido,* 1929), estudio lleno de delicadeza y penetración sobre el poeta William Cowper. Otras obras críticas y biográficas suyas son: *Victorian Novelists* (1934), *Jane Austen* (1935), *Hardy the Novelist* (1943), *Two Quiet Lives (Dos vidas tranquilas,* 1948) sobre Dorothy Osborne y Thomas Gray, *The Fine Art of Reading (La lectura, una de las bellas artes,* 1957) y *Max* (1964), estudio de Max Beerbohm.

Quennell. Peter Quennell (n. 1905)[43], director de *The Cornhill Magazine* (1944-51) y luego de *History Today,* poeta, novelista, crítico y biógrafo, es autor de *Baudelaire and the Symbolists* (1929), *Letters to Mrs. Virginia Woolf* (1932), *Victorian Panorama* (1937), *Caroline of England: An Augustan Portrait (C. de Inglaterra: un retrato augustano,* 1940) y *John Ruskin: The Portrait of a Prophet* (1949). Especialista en lord Byron, Quennell ha escrito: *Byron,* (1934), *Byron: The Years of Fame (B.: los años de fama,* 1935; rev. 1965) y *Byron in Italy* (1941).

Empson. William Empson (n. 1906)[44], poeta y profesor de literatura inglesa, tuvo en su día influencia sobre el público universitario con *Seven Types of Ambiguity* (1930), *Some Versions Pastoral* (1935) y *The Structure of Complex Words* (1951). En estas obras se manifiesta su trayectoria crítica, que va desde el brillante y agudo desorden analítico de poemas o fragmentos hasta la comprensión de los significados históricos latentes en una serie de palabras clave. También ha escrito un controvertido estudio, *Milton's God (El Dios de Milton* 1961; rev. 1965). Como poeta, publicó sus herméticos *Collected Poems* en 1955.

Traversi. Derek A. Traversi (n. 1912)[45], director del Instituto Británico de Madrid durante varios años, es un notable conferenciante sobre temas románticos y sobre T. S. Eliot, ha colaborado en *The Pelican Guide to English Literature,* y ha escrito con precisión y profundidad una serie de libros sobre Shakespeare. Sus obras principales de tema shakespeareano son: *An Approach to Shakespeare (Acercamiento a S.,* 1938; rev. 1954), *Shakespeare: The Last Phase (S.: La última fase,* 1954), *Shakespeare: From «Richard III» to «Henry V»* (1958) y *Shakespeare: The Roman Plays* (1963), importantes estudios sobre el pensamiento, la ideología política y el arte del gran dramaturgo isabelino.

---

[42] Elmer Borklund, «Lord David Cecil», en *Contemporary Critics,* London, 1977.

[43] Peter Quennell, *The Singular Preference: Portraits and Essays,* London, 1952. F. T. Prince, «The Poetry of Peter Quennell», en *Art and Literature,* 9, 1966.

[44] A. Alvarez, «A Style from Despair: Empson», en *Twentieth Century,* 161, 1957. G. Watson, «William Empson», en *Literary Critics,* London, 1962. J. H. Willis, en *William Empson,* New York, 1969. Elmer Borklund, «William Empson», en *Contemporary Critics,* London, 1977.

[45] Las obras de D. A. Traversi se encuentran: la primera, en la Editorial Doubleday, de Nueva York, y las demás en Hollis and Carter, de Londres.

La enorme ampliación de la enseñanza universitaria en la Inglaterra del siglo XX ha repercutido profundamente en la formación de hombres y mujeres bien dotados para el cultivo de todos los campos de las humanidades. Esto no quiere decir que, proporcionalmente, hayan surgido en el siglo XX más figuras eminentes que en los siglos anteriores; pero el parcelamiento de los saberes humanísticos y su cultivo en la Universidad ha producido tal abundancia de especialistas en los sectores de las ciencias históricas, filosóficas y literarias, que es imposible enumerarlos a todos en este estudio. Pero es preciso reconocer que, gracias a la extensión de la enseñanza universitaria, la preparación intelectual y la investigación crítica están dando frutos que constituyen logros definitivos en sectores particulares y un progreso general en el campo de la literatura y de las humanidades.

ÍNDICE DE NOMBRES PROPIOS

ÍNDICE GENERAL